

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

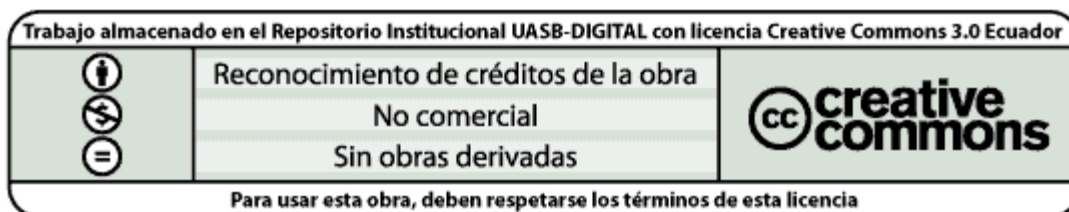
ÁREA DE COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

**ESPACIOS DE DIFUSIÓN PARA LAS ARTES PLÁSTICAS EN CENTROS
CULTURALES DE QUITO Y MEDIOS INFORMATIVOS DURANTE LA
DÉCADA DEL SETENTA**

MARÍA MAGDALENA BRAVO GALLARDO

2013



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, María Magdalena Bravo Gallardo, autora de la tesis titulada: **“Espacios de difusión para las artes plásticas en centros culturales de Quito y medios informativos durante la década del setenta”**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Comunicación, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 4 de Julio de 2013

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE MAESTRÍA COMUNICACIÓN

**ESPACIOS DE DIFUSIÓN PARA LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS CENTROS
CULTURALES DE QUITO Y MEDIOS INFORMATIVOS DURANTE LA DÉCADA
DEL SETENTA**

POR: MARÍA MAGDALENA BRAVO GALLARDO

DIRECTOR DE TESIS

FERNANDO BALSECA

QUITO, JUNIO 2013

Resumen

Esta investigación se presenta como un aporte académico para el análisis de la situación del arte en nuestra ciudad, profundizando el estudio en la difusión de la plástica desde los medios informativos y publicaciones de algunos centros culturales, durante la década de 1970. Se pretende abrir el debate a partir de las opiniones de distintos actores de la plástica quiteña, la curaduría, la academia, los medios y las instituciones culturales.

Durante la década de 1970, la difusión cultural, tanto en medios de comunicación como en productos editoriales de los Centros Culturales de Quito, tuvo un alcance muy importante. La coyuntura económica favorable de nuestro país motivó a abrir y a mantener gran número de galerías de arte y esto mejoró la comercialización artística e impulsó a los medios a ofrecer espacios para difundir el trabajo de los artistas y galeristas de aquella época.

La difusión artística en la prensa estuvo relacionada comúnmente con el interés que algunos personajes dentro del periodismo tuvieron por la cultura, lo cual impulsó la creación de espacios culturales, sin que esto haya significado la permanencia de los mismos. La cobertura de las artes plásticas existió principalmente bajo los géneros de la noticia, entrevista y opinión.

El estudio se divide en dos aspectos ordenadamente visibles. En el primero se hace un recorrido histórico durante los años de 1970, con el fin de conocer algunos fenómenos que repercutieron en el arte dentro del contexto social, político y económico e identificar a los artistas más representativos de la época. Además, analizar los espacios más importantes para la difusión de las artes plásticas, el museo y la galería.

El segundo aspecto está orientado a visualizar cuál fue el comportamiento de los medios durante el período señalado, tomando como objeto de estudio a varios medios tradicionales y alternativos impresos. Mencionando además a algunos catálogos y publicaciones, con el fin de identificar a los personajes que asumieron dicha difusión cultural en Quito.

La investigación analiza los géneros que recurrentemente se leyeron en la prensa y los temas que generalmente fueron tomados en cuenta, así como los aportes editoriales por parte de los centros culturales.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis más profundos sentimientos de gratitud a todos los docentes que compartieron sus conocimientos en esta experiencia académica en mi formación profesional, de manera especial a José Laso, Lucía Herrera y mi director de tesis Fernando Balseca, quienes me brindaron conceptos y métodos de estudio clave para la realización de mi investigación, además de dedicar su tiempo a la revisión de mi trabajo.

El cumplimiento de mis objetivos, así mismo, se debe a los valiosísimos aportes de todos los artistas, curadores y gestores culturales que tuve la oportunidad de entrevistar. Me quedo con su ejemplo de lucha, dedicación y trabajo.

Mi agradecimiento especial a Miguel Varea y Dayuma Guayasamín por los aportes, los conceptos y las lecturas recomendadas para la conclusión de esta tesis.

Mil gracias a mi familia, a mis padres y especialmente a mi esposo Martín y a mis hijos Miguel Ángel y Agustina que se cruzaron en este camino de investigación. Eso fue definitivamente lo más gratificante. Todo este trabajo va dedicado a ellos.

La autora

ÍNDICE

Resumen	4
Agradecimiento	5
Índice.....	6
Introducción.....	7
Capítulo I. ARTE ECUATORIANO Y SU CONTEXTO.....	13
1. El arte y su difusión en Quito durante la década de 1970. Contexto político, social y económico.	13
1.1 Antes de entrar a la década de 1970	16
1.2 Comercialización y difusión del arte en Quito, en 1970	21
2. La galería y el museo como espacios principales de difusión.....	29
Capítulo II: ARTES PLÁSTICAS, DIFUSIÓN Y PERIODISMO CULTURAL...	37
1. Difusión, periodismo y crítica cultural	37
2. Aproximaciones históricas del periodismo cultural	40
2.1 Periodismo cultural en América Latina y el mundo.....	40
2.2 Periodismo cultural en el Ecuador: el primer paso lo dieron los intelectuales	40
3. Revistas, publicaciones y suplementos culturales	46
3.1 Características de los suplementos culturales	66
3.2 Las artes plásticas en la prensa	70
4. Difusión desde museos y centros culturales	71
4.1 Centros culturales importantes.....	71
4.2 Publicaciones difundidas por Instituciones Culturales públicas y privadas ..	75
CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFÍA.....	90
ANEXOS.....	94

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de una investigación (*El Almanaque de Artes Plásticas*) realizada para el Ministerio de Cultura, durante el año 2009, que tuvo el único fin de integrar en un producto información sobre los artistas plásticos ecuatorianos, en su mayoría, correspondientes al arte moderno ecuatoriano.

Luego de varias entrevistas con artistas, curadores, críticos y periodistas, despierta la inquietud sobre la difusión que había alcanzado dicha manifestación en la prensa y publicaciones de los centros culturales, durante la década de 1970, época importante sobre todo por la coyuntura económica, que sin duda alguna cambió el sentido de difusión.

Con la finalidad de encontrar los soportes a este estudio, se han tomado en cuenta todas y cada una de las entrevistas realizadas a artistas, gestores, funcionarios y críticos de arte. Y por supuesto, se han incorporado opiniones de otros personajes tales como Alexandra Kennedy, Luce De Perón, Iván Cruz, Diego Cornejo, Francisco Febres Cordero, entre otros.

A partir de la información recabada en esta investigación, se tiene como objetivo desentrañar las formas de difusión (a nivel mediático e institucional) de las artes plásticas, que despuntaron durante la década de 1970 y brevemente, en algunos años de 1980. Objetivo relacionado directamente con la pregunta central de este trabajo: ¿qué alcance tuvo la difusión mediática en los productos impresos privados y públicos, con respecto a las artes plásticas, durante la década de 1970?

El planteamiento del problema de este trabajo consiste en identificar los distintos canales y formas de difusión que tuvo el arte en Quito, tanto en los centros culturales como

en algunos medios impresos de la época como El Comercio, El Tiempo, Dinero y Revista Artes. Partiendo de una breve reseña de algunos otros productos impresos de corte cultural que fueron apareciendo en décadas pasadas.¹

El interés de este trabajo es conocer los actores que se cruzaron en este proceso de difusión y periodismo cultural en la prensa escrita, hacer una lectura crítica de los géneros periodísticos que más destacaron y el tratamiento que se le dio a la información cultural, específicamente de las artes plásticas.

La metodología aplicada responde a un orden cualitativo, con la pretensión de analizar el contenido de los medios anteriormente mencionados y evaluar cómo en ellos se despliegan las nociones de jerarquización de la información.

Uno de los ejercicios fue detallar el contenido de las secciones en estudio y revelar los géneros periodísticos que se establecieron en la prensa de 1970. Los artículos y noticias que se tomaron en cuenta fueron elegidos aleatoriamente. Además, se contó con el apoyo de entrevistas a profundidad de los personajes que participaron directa o indirectamente en la difusión cultural en la época: artistas, curadores, críticos y periodistas.

Es necesario advertir que el término arte en este trabajo hace referencia estrictamente a la pintura y escultura desarrollada durante la década de 1970. Y en lo que tiene que ver con el análisis mediático se hará bajo dos categorías claramente definidas: la difusión cultural dentro de las revistas Cultura y Difusión Cultural del Banco Central de Ecuador y periodismo cultural en la prensa quiteña de ese entonces.

Se ha creído pertinente iniciar en el primer capítulo con un breve análisis de las coyunturas económica, social, política y cultural de los años de 1970, por las cuales atravesó la plástica ecuatoriana. Se menciona, entonces, como hecho histórico crucial, para

¹ Se hace referencia a las Revistas Pucuna, Bufanda al Sol, entre otras.

la difusión y comercialización de las artes, la bonanza petrolera desde 1972, para ello, el referente bibliográfico principal fue *Los signos del hombre*, de Mario Monteforte, donde se encontró gran material en cuanto a la situación por la que atravesaba el arte en las distintas épocas. Monteforte aporta indudablemente con el detalle de museos y centros culturales, así como episodios importantes que repercutieron en los medios, relacionados al aumento de espacios de exhibición y comercialización del arte.

Como hecho trascendental relacionado a la difusión cultural, se destaca la participación del movimiento tzántzico, que desde su aparecimiento en 1962, utiliza como vehículos de comunicación distintos eventos públicos, además de sus publicaciones, de orden cultural, en búsqueda de la popularización de la cultura y de una conexión directa con un público de obreros y estudiantes. Hecho que el sociólogo Rafael Polo lo desarrolla ampliamente en su última publicación sobre la historia intelectual de la crítica en nuestro país.²

Para contar sobre las corrientes de la plástica y a sus máximos representantes de la época, se recurrió al análisis crítico de Hernán Rodríguez Castelo, en una de sus múltiples publicaciones: *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*.³ Se hizo una selección de los artistas que destacaron en la época que a este estudio le compete.

Fue oportuno mencionar la importante gestión por parte de las galerías Artes, Siglo XX, La Galería, Altamira y Talleres Guápulo, en donde los artistas del momento, que dependieron durante años de la gestión estatal, tuvieron el espacio para exhibir su obra y expandir el mercado cultural en Quito y en el país. Información que fue recogida de varias

² Polo Rafael, *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012.

³ Rodríguez Castelo, Hernán; *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*; Quito; Centro Cultural Benjamín Carrión, Municipio Metropolitano; 2006.

opiniones de artistas plásticos que vivieron aquella época, de los escritos de Wilson Hallo y de la reciente investigación de Pamela Cevallos, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.⁴

En el segundo capítulo se abre una discusión sobre el rol de los medios de comunicación durante la década de 1970, abriendo el espectro hacia la crítica de arte que se hacía en los mismos, recabando información sobre periodismo cultural, sus definiciones y sus publicaciones más representativas a nivel nacional e internacional. Esto último bajo el sustento académico de Jorge Rivera, Gabriel Zaid y Silvia N. Barei.⁵

Fue importante para esta investigación destacar el surgimiento en Ecuador de una generación de intelectuales, íntimamente ligados a la literatura, en busca de un posicionamiento en medios independientes para la difusión de la cultura, en Pucuna y La Bufanda del Sol, las mismas que se crearon entre 1960 y 1970 y que significaron para los jóvenes intelectuales canales vitales en estos años. Aunque estas publicaciones fueron escasas, permitieron abrir importantes discusiones sobre políticas culturales, prácticas artísticas y lo que es mejor, abrirse campo en los diálogos y polémicas del momento que les permitiría cuestionar la intervención de la institución en la cultura.

Los términos que se posicionaron en el lenguaje de estos espacios fueron fundamentalmente ruptura, revolución, independencia, transformación y cambio, atados a una tendencia eminentemente de izquierda.

El aparecimiento de espacios para difundir el arte y la cultura en medios tradicionales como *El Comercio*, *El Tiempo*, y más tarde, en *Hoy* y *La Hora*, desarrollaron

⁴Cevallos Salazar Pamela, *La galería siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012.

⁵Rivera Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995. Barei, Silvia N., “Periodismo Cultural: crítica y escritura”, en Revista Ámbitos, No. 2, Buenos Aires, 1999. Zaid, Gabriel, “El Periodismo Cultural: Género deficitario”, en Revista Búho, No. 50, Quito, 2011.

de algún modo un periodismo cultural local, pues un importante grupo de escritores y periodistas tomaron la posta de opinión y crítica de arte. Hernán Rodríguez Castelo, Claudio Mena Villamar, Filoteo Samaniego, Lenin Oña, Francisco Febres Cordero, Manuel Esteban Mejía y Rodrigo Villacís fueron algunos.

La información para este trabajo fue recabada en las bibliotecas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ministerio de Cultura, FLACSO y Universidad Andina Simón Bolívar. Además de los archivos personales de Luce De Perón, Dayuma Guayasamín y Miguel Varea. Las opiniones recogidas en audio pertenecen, la gran mayoría, a los personajes que se entrevistó para el proyecto del Almanaque de Artes Plásticas. Sin embargo, para acercarme al objetivo de esta investigación se acudió a personajes tales como Susan Rocha, Francisco Febres Cordero, Nelson Ullauri, María Fernanda Cartagena, Miguel Varea, Dayuma Guayasamín, Lenin Oña, Luce De Perón, Iván Cruz, Diego Cornejo y Alexandra Kennedy.

Debo hacer notar que, como en todo trabajo investigativo, las limitaciones y los obstáculos hicieron presente. En este caso, primeramente la ausencia de un archivo específico de libros de arte ecuatoriano, así como una despreocupación en el tratamiento del material gráfico y periodístico relacionado a la cultura en las bibliotecas.

Existe además una deficiencia en cuanto a la formación cultural en nuestro país que estimule la creación de espacios de información artística de épocas pasadas.

Con respecto a difusión y periodismo cultural en el Ecuador, existe escasa información documentada. Hay enormes posibilidades de aumentar esta investigación en las distintas épocas de nuestro país.

Algunos funcionarios de la cultura, que antes fueron críticos acérrimos del aparataje burocrático, hoy son sencillamente inalcanzables. El arte ecuatoriano vive un momento

curioso en este aspecto, pues pareciera que las instituciones culturales tienen más protagonismo que el arte mismo.

CAPÍTULO I: ARTE ECUATORIANO Y SU CONTEXTO

1. El arte y su difusión en Quito durante los años de 1970. Contexto político, social y económico.

Las artes plásticas han representado en el Ecuador una pieza fundamental para la construcción de identidad cultural. Desde la época de la colonia fueron apareciendo grandes manifestaciones artísticas en pintura y escultura, que bajo el dominio español, y particularmente de la Iglesia, trabajaron en extraordinarias obras de arte y dejaron un legado importantísimo a las futuras generaciones.

Los artistas ecuatorianos mostraron y representaron, cada uno, a su manera y en su momento, fragmentos de nuestra historia, nuestras maravillas, nuestros dramas y conflictos. Porque en cada pintura y en cada objeto hay una parte de nosotros.

¿Cómo no sentirse identificado –por ejemplo– con una de las pinturas de Luigi Stornaiolo, que muestra el festín de algunos políticos en pleno feriado bancario, hecho que marcó significativamente nuestra economía a finales de los años de 1990; o con una de las exposiciones de Miguel Varea (2011) que nos advierte, por medio de sus personajes, de la toxicidad de la comunicación política por parte del Gobierno; o también, aquella conexión de Nelson Román con la naturaleza misma al incorporar en su producción elementos que nos invitan a reflexionar sobre el cuidado de nuestro patrimonio natural y cultural.

Los artistas se convirtieron en una especie de narradores de historias y realidades, algunos muy irreverentes y atrevidos porque a través de su trabajo muchas veces protestan ante la injusticia y el abandono de los gobiernos. Un arte que desafía al público y al sistema, que pretende darle utilidad, precio y belleza, más que estética y trabajo.

Caricaturizan a los políticos y sus poderes, algunos trabajan alejados del sistema burocrático que implica exponer su obra que por el “bien suyo” muchas veces se lo permiten. Son ellos los que han llegado a evidenciar incluso nuestros complejos relacionados al poder, a la estética, a lo social y cultural, tratando temas de los que muchos prefieren no hablar.

El arte llegó a pisar terrenos insospechados que abordan problemáticas sociales como el consumismo, la publicidad arrolladora, el abuso de poder, el machismo, muchas veces, así, poniendo el dedo en la llaga. Durante la década de 1970, se empezaron a mirar propuestas discursivas distintas, pues sus manifestaciones pusieron sobre el tapete polémicos debates, cuestionaron discursos y personajes. El arte colonial, moderno, el clásico y el contemporáneo los que le han dado un valiosísimo peso simbólico a nuestra identidad.

Lamentablemente, el arte sigue siendo restringido y desconocido para gran número de quiteños. A pesar de las intenciones de integrar a los públicos por parte de la Institución, existe un desconocimiento de todo lo que engloba el proceso artístico. No se educa para conocer, difundir y valorar el arte. Los medios, por su lado, cumpliendo un rol a medio gas y muchos de los intelectuales y las galeristas recordando que el arte es para los poderosos y para los inteligentes.

Existieron aciertos y falencias en cuanto a la difusión del arte, pero no se lograron fortalecer los conocimientos sobre arte en la gran mayoría de ecuatorianos, pues para muchos su significado quedó en el “adornar un lugar colgando pinturas sofisticadas”. Existe un desconocimiento generalizado sobre las distintas técnicas y lenguajes, sobre nuestros representantes y sus referentes, no se conoce el camino que se ha recorrido a lo largo de los años. El arte siempre quedó fuera de las clases de historia, cultura e identidad,

así como también quedó al margen de las noticias de portada y de una difusión adecuada en todo nivel.

Al respecto, el artista plástico Miguel Varea no se muestra pesimista en cuanto a la difusión del arte. Rescata la importancia de algunos espacios, que desde la década de 1970 existieron, y en cuanto al rol de los medios reconoce que antes hubo más espacio editorial e informativo en revistas, que lamentablemente desaparecieron pronto. Sin embargo, a Varea aquel espacio le pareció suficiente, incluso asegura que a los artistas plásticos tampoco les debió interesar mostrarse permanentemente en los medios, pues lo repetitivo y lo “novedoso” estuvo para otras noticias. Lo importante - refiriéndose a la actualidad - afirma, es que la gente se informe de lo que pasa con el arte, nada más. “La masa consume mierda, no tenemos por qué estar dentro de eso (...) y mejor que a los museos y las galerías vayan los que sepan y aprecien el arte, finalmente, eso no solamente ocurre en Ecuador, sino en todo el mundo. Si tú vas a un museo en Múnich, por ejemplo, que es bellísimo, está vacío”.⁶

La opinión de Varea se contrapone a lo que acá se plantea como una necesidad social de la difusión del arte. El artista también debe tener la responsabilidad de hacer circular su trabajo, no solo en el mercado sino en los medios. El arte, en su mayoría de expresiones y lenguajes, es de carácter colectivo, la función de los medios debería ser anunciar, descubrir y narrar nuestra cultura desde el arte para la sociedad. Además, la difusión cultural no debe ser pensada solamente en función del artista, sino en el desarrollo de un periodismo cultural fortalecido, al que le ha faltado autonomía y conocimiento.

⁶ Entrevista a Miguel Varea, Agosto de 2011

1.1 Antes de entrar a la década de 1970

En el Ecuador, la década que va de los años sesenta al setenta se afirma el proyecto moderno, además, el panorama económico y político del país, no fue muy alentador inicialmente. “En 1961 la disminución de las exportaciones del banano y el café lleva a la economía al borde del colapso: se devalúa la moneda y se desencadena un incontenible proceso inflacionario...”⁷. Esto desató una devaluación monetaria e inflación en los artículos de primera necesidad, acompañada de una crisis social y política. Sin embargo, la comercialización del arte empieza a dar sus primeros pasos, en lo que tiene que ver con la formalidad de tener un lugar donde visitar, conocer, intercambiar y adquirir obra. Se trata del apareamiento de las primeras galerías en Quito, Siglo XX y Galería Artes, abiertas en 1962 y 1963, respectivamente, temas que se desarrollarán más adelante.

Continuando con la coyuntura política de ese entonces, en 1963 se instaló en el poder la primera Junta Militar en nuestro país, que, según el mismo presidente derrocado, Carlos Julio Arosemena, sus integrantes “respondían a las órdenes de una potencia extranjera, principalmente del señor Bernbaum, Embajador de los Estados Unidos de América; eso no es secreto, lo han dicho ellos, señalando además que estaban en el rol de pagos de la CIA”⁸. Este hecho de alguna manera se vincula con el mundo del arte, pues varios artistas, estudiantes e intelectuales fueron actores de rechazo y oposición al régimen, acusándolo de buscar generalmente resultados a favor de intereses imperialistas y no de los pueblos locales. El sistema de gobierno que se instauró fue represivo, se persiguió y anuló a las agrupaciones alineadas con la izquierda y organizaciones estudiantiles de las universidades laicas, así como en la Casa de la Cultura.

⁷Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p. 265.

⁸ Carlos Julio Arosemena, entrevista con Carlos Calderón Chico, en *Revista Dineros*, No. 43, Dic. De 1985

Bajo esta realidad el arte se favoreció gracias al aparecimiento y fortalecimiento de algunos medios de comunicación televisivos (1960) e impresos. Estos últimos expresamente culturales, tales como *Pucuna*, *Indoamérica*, *Bufanda al Sol* y *Revista Artes*. Esto permitió que varias ciudades fueran vinculándose entre sí, por lo que se generó un importante crecimiento comercial urbano. Según Mario Monteforte, esto también habría generado “una noción más integrada del mundo y una autovaloración de las culturas propias como consecuencia de descubrir y apreciar las ajenas; todo ello, componente de la proyección del movimiento descolonizador en la América Latina, donde en varios países se instauraron gobiernos democráticos de tendencias nacionalistas”.⁹ Para ese entonces ya habrían aparecido exitosamente importantes figuras en la pintura ecuatoriana, como Aníbal Villacís, Gilberto Almeida, Oswaldo Viteri y en la escultura Antonio Negrete, Boanerges Mideros y Luis Cornejo.

A pesar de los difíciles momentos que atravesaba nuestro país, impresionantes obras artísticas eran expuestas en los distintos salones, museos y galerías culturales de Quito y Guayaquil; entre los más importantes estaban el Salón Mariano Aguilera, Salón Nacional de Artes Plásticas, Salón de Julio, Salón de Octubre, Salón Nacional de Acuarelistas y Dibujantes, Museo de Arte Colonial, Casa de la Cultura; y en lo que se refiere a galerías se contaba ya con la Galería “Siglo XX”¹⁰, que había sido creada en 1962, por el reconocido promotor cultural ambateño Wilson Hallo.

Además, exposiciones artísticas se mostraban periódicamente en el Ecuador antes de entrar a la década de 1970, particularmente en Quito, Guayaquil y Cuenca. Oswaldo

⁹Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p. 267.

¹⁰Este espacio ofreció al público la oportunidad de apreciar pinturas y litografías de varios artistas jóvenes de la época, quienes aún no participaban en exposiciones en la Casa de la Cultura: Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes y otros. Uno de los intereses de sus integrantes era el planteamiento de nuevas orientaciones de la plástica, en contra un realismo social que había dado todo cuanto podía al arte ecuatoriano.

Guayasamín ya había conseguido reconocimiento en el país y fuera de él, pues para 1970 el artista contaba con varias presentaciones en Ecuador, México, Brasil, Cuba, Chile, España y otros países europeos, además de premios obtenidos en algunos de estos países. Luego de recorrer varias ciudades y de ser invitado por el presidente cubano Fidel Castro, en 1962, Guayasamín se plantea temas relacionados con los problemas sociales, bélicos y laborales. Con muchas de sus pinturas representó la miseria e injusticia social.

Otra artista presente en los salones en aquella época fue Giti Neuman, pintora, escultora y expositora de objeto-instalaciones, que trabajó bajo una marcada influencia de la violencia de la Segunda Guerra Mundial, de la que ella y su familia fueron víctimas en los campos de concentración nazi.

Francisco Coello fue otro de los que durante la década de 1960 obtuvo importantes reconocimientos nacionales e internacionales, como el segundo premio en la Bienal de Quito, la medalla de oro en las Olimpiadas Culturales de México, ambos en 1968; mención de honor del Salón Bolivariano de Pintura, Quito, Ecuador (1965) y el primer premio y medalla de oro en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro (1961).

Theo Constante, pintor guayaquileño, también sobresalía en medio de la crisis económica y social que azotaba a nuestro país. Su obra estuvo presente en las exposiciones más representativas de la plástica. Expuso individual y colectivamente en Guayaquil, Quito, Lima, Cali, Miami, New York, Madrid y Sao Paulo. Él está definitivamente entre los artistas ecuatorianos más importantes. Fueron más de veinte representantes de la plástica quiteña los que sobresalieron durante la década de 1960. Hernán Rodríguez Castelo es uno de los investigadores en esta rama quien detalla el trabajo artístico de la época.¹¹

¹¹ Eduardo Almeida, Pintor, Quito, 1946; Gilberto Almeida, Pintor dibujante, San Antonio de Ibarra, 1928; Juan Almeida, Pintor, San Antonio de Ibarra, 1935; César Andrade Faini, Pintor acuarelista, Quito, 1913;

Por otro lado, vale mencionar que el 25 de agosto de 1966, un centenar de escritores y artistas comandado por el movimiento tzántzico, que había conformado la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE) se tomó la CCE como muestra de su necesidad de “acabar con la inoperancia y el academicismo y llevar a cabo la popularización de la cultura”¹², impidiendo así la reelección de los miembros que representaban la Institución en ese entonces. El hecho trascendió en las Revistas *Pucuna* y *Bufanda al Sol*.

El terreno de la plástica ecuatoriana, uno de los hechos de mayor relevancia, antes de entrar a la década de 1970, fue la protesta del grupo VAN¹³ hacia los “viejos forjadores del realismo social”, que según ellos, fueron parte de la burocracia y burguesía institucional del momento y bajo la tutela de varios miembros de la C.C.E, presidida por Oswaldo

Jaime Andrade Moscoso, Escultor, pintor, dibujante, grabador, muralista, Quito, 1913, Quito, 1990; Jorge Artieda, Pintor, grabador, dibujante, Las Lomas de Yaruquí, Pichincha, 1946; Voroshilov Bazante, Pintor, dibujante, grabador, Ambato, 1939; Pilar Bustos, Dibujante, muralista, Quito, 1945; Antonio Cabrera, Pintor, Quito, 1933; Julio Cevallos, Pintor, Quito, 1930; Francisco Coello, Pintor, dibujante, grabador, Ambato, 1933; Jaime Darquea, Pintor, acuarelista, Quito, 1924; Camilo Egas, Pintor, muralista, Quito, 1889; Joaquín Endara, Pintor, Quito, 1933; Alejandro Espinel Piedra, Pintor, Guayaquil, 1928; Alfredo Gortaire, Pintor, dibujante, Quito, 1936; Oswaldo Guayasamín, Pintor, dibujante, muralista, escultor, Quito, 1919; Eduardo Kingman, Pintor, dibujante, grabador, muralista, Loja, 1913; Estuardo Maldonado, Pintor, escultor, grabador, Píntag, 1930; Bolívar Mena Franco, Pintor, dibujante, grabador, Quito, 1913; Boanerges Mideros, Pintor, trabajo en metales, Quito, 1930; Luis Molinari, Pintor, grabador, Guayaquil 1929; Oswaldo Moreno Heredia, Pintor, acuarelista, escultor, trabajo en metales, Cuenca, 1929; Eda Muñoz, Pintora, Quito, 1948; Oswaldo Muñoz Mariño, Acuarelista, Riobamba, 1923; Guillermo Muriel, Pintor, dibujante, muralista, Riobamba, 1925; Giti Neuman, Pintora, Praga, 1941; Diógenes Paredes, Pintor, Tulcán, 1910; Manuel Rendón Seminario, Pintor, París, 1894; Carlos Rodríguez, Pintor, dibujante, muralista, Quito, 1913; Mario Solín, Pintor, Quito, 1940; Jorge Swett, Muralista, pintor, escultor, Guayaquil, 1925; Enrique Tábara, Pintor, Guayaquil, 1930; César Tacco, Acuarelista, pintor, dibujante, Amaguaña, 1918; Leonardo Tejada, Pintor, acuarelista, dibujante, grabador, Latacunga, 1908; Jaime Valencia, Pintor, escultor, Quito, 1916; Jaime Villa, Pintor, dibujante, muralista, Baños, 1931; Aníbal Villacís, Pintor, Ambato, 1927; Juan Villafuerte, Pintor, dibujante, grabador, Guayaquil, 1945; Oswaldo Viteri, Pintor, dibujante, muralista, Ambato, 1931.

¹² Polo Rafael, *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012, p. 77

¹³ El grupo estuvo conformado por Gilberto Almeida, Oswaldo Moreno, Guillermo Muriel, León Ricaurte, Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Luis Molinari y Hugo Cifuentes.

Guayasamín¹⁴, prefirieron a los artistas consagrados más que a los jóvenes, quienes venían planteando nuevas protestas:

Esta situación ponía en evidencia un malestar que años más tarde se haría presente en la organización de la primera Bienal de Quito, en 1968. Un grupo de artistas autoproclamados VAN (Vanguardia Artística Nacional) crearon la Antibienal, en oposición a la Bienal de Quito, organizada por Oswaldo Guayasamín (1919-1999), con un manifiesto y exposición colectiva, bajo el lema de liberarse de la carga de mitos y tabúes que los han conducido al estancamiento cultural (...) en el manifiesto de VAN, se expresaba la necesidad de conseguir un lenguaje nuevo que aboliera las «inservibles estructuras» de la institucionalidad cultural, así como la necesidad de abrir diferentes caminos en la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasen lo formal y establecido.¹⁵

Tábara y Molinari eran quienes proponían, luego de su retorno de Argentina y París, la internacionalización del arte. Los artistas del grupo VANse movilizaron porque aseguraban tener la necesidad de un nuevo lenguaje artístico y nuevas formas para proyectar al artista universalmente. Además, el grupo planteó un manifiesto en el que pedían un “rompimiento de los mitos y tabúes que estancan la pintura, canalización lúcida de la cultura propia e integración de un grupo antidogmático. Tal es el concepto de Vanguardia”.¹⁶ Históricamente, según Peter Bürger, los movimientos de vanguardia “no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha desarrollado en la sociedad burguesa”¹⁷.

El grupo logró incluso un importante apoyo mediático para su difusión hacia Quito y Guayaquil y obtuvo el apoyo de varios artistas de la época en ambas ciudades.

¹⁴ Luego de la presidencia de Benjamín Carrión, un grupo de la Casa de la Cultura entregó la presidencia a Guayasamín (1971), pero esto ocasionó disputas internas y rechazo de algunos intelectuales. La Casa se convirtió en un campo de batalla y finalmente el pintor fue destronado. La dictadura intervino en la institución, nombrando a un coronel como su representante. El trabajo se redujo simplemente a actividades burocráticas. La autonomía se recobró únicamente en la presidencia de Jaime Roldós.

¹⁵ Lupe Álvarez y Ángel Emilio Eduardo, “Ecuador en el siglo XX (en los trances del arte)”, en *Ecuador, tradición y modernidad*, Ministerio de Cultura, Quito.

http://89.140.111.52/Spanish/Publicaciones/205/ecuador_tym_01_presenta.pdf

¹⁶ Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p. 275.

¹⁷ Bürger Peter, *La teoría de la vanguardia*, p. 54

Según Mario Monteforte, este episodio podría ser comparado con una revolución cultural, principalmente porque introdujo aportes significativos en las artes plásticas: “rompió con todos los modelos reductores de la creación e introdujo cambios profundos en la pintura”. Esto significó una verdadera obra conjunta, considerado como un “esfuerzo para ampliar la libertad y universalidad de las artes ecuatorianas”.¹⁸ Sin embargo, las nuevas propuestas planteadas por los grupos rebeldes no significaron mucho en cuanto a políticas culturales ni a temas de difusión educativa.

En cuando a procesos que se instauraron en Quito, durante los años sesenta y setenta la capital entra en la modernidad, con una influyente expansión de las clases medias, lo que significó abrir “un proceso de transformación en las formas de percepción y apreciación del mundo de la vida, en la tensión entre una ciudad señorial que no termina de derrumbarse y una ciudad moderna que no termina de nacer... un momento de transición y consolidación a una modernidad capitalista dependiente y periférica, y por ende, atravesada por contradicciones.”¹⁹ Ya para los años de 1970 se consolida, a criterio de Rafael Polo, la modernidad capitalista, modificando las prácticas y subjetividades.

1.2 Comercialización y difusión del arte en Quito durante la década de 1970

La bonanza petrolera de los años de 1970 –que se inició en 1972 con la exportación de 260.000 barriles diarios– significó sin duda uno de los acontecimientos más importantes para la economía ecuatoriana. En el terreno artístico no fue la excepción. Reconocidas entidades financieras, bancarias y hoteleras habían multiplicado sus ingresos por lo que

¹⁸ Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p. 277.

¹⁹ Polo Rafael, *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012, p. 40.

muchas de ellas se hicieron de colecciones artísticas, según el coleccionista y crítico de arte, Iván Cruz, con el único fin de aumentar sus activos fijos y evadir el tema de utilidades. Hasta hoy es fácil encontrar enormes cuadros, de reconocidos artistas, en los pasillos de algunas instituciones bancarias y hoteleras. Banqueros como Fidel Egas, Mario Rivadeneira y Álvaro Noboa son algunos de los coleccionistas, ligados a la banca, más grandes del país. Sin embargo, Iván Cruz, afirma que no existió tal coleccionismo de la banca, pues él formó parte del grupo evaluador de la obras incautadas por la Agencia de Garantías y Depósitos AGD y asegura que ese coleccionismo simplemente consistió en reunir más firmas que arte en sí. La gran mayoría de banqueros, sin conocimiento alguno, adquirieron obras que al momento no tienen valor ni pertenecen a una época importante del arte ecuatoriano, pues asegura que las obras correspondían a las obras los “copistas” del desaparecido artista Gonzalo Endara Crow.²⁰

La comercialización del arte adquiere otro sentido a partir de esta época, pues el mercado interno se fue fortaleciendo con el apareamiento de nuevas galerías y los grupos de poder se convirtieron en potenciales compradores y coleccionistas de obra de arte, por lo tanto, de cierta manera, este “nuevo sentido” se da porque el arte se vuelve elitista. Además, el precio de la obra de muchos artistas se dispara a precios exorbitantes:

El petróleo permite al Estado escapar al tutelaje del grupo agroexportador; pero también lo hace el sector bancario no vinculado ya a la actividad agroexportadora, sino como elemento dinámico de acumulación de toda la economía. Se llega a un grado nunca antes visto de concentración de capital y el sector bancario se convierte en uno de los grupos oligárquicos privilegiados. De los 27 bancos privados nacionales, 13 se crearon desde 1970. Este desarrollo beneficia a un grupo muy reducido: casi la mitad del capital bancario privado está controlado por solo 52 personas, y 10 de ellas tienen el mayor capital accionario del 40% de actividad financiera. A este espectacular crecimiento – bancos, financieras y seguros – hay que añadir la inversión de capital foráneo; los dos sectores, a la vez que obtienen altísimas ganancias, dinamizan el capitalismo, unifican la cúpula de la economía y provocan notable expansión de la demanda.²¹

²⁰ Entrevista a Iván Cruz, 1 de marzo de 2013.

²¹ Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p. 289

La economía petrolera también significó un encarecimiento en el costo de la vida, un crecimiento del aparato del Estado, acompañados de actos de corrupción en la burocracia administrativa. Luego de la época de oro, a varios países de América Latina, entre ellos a Ecuador, les tocó empezar desde cero por todos los excesos económicos de ese período.

Regresando al tema artístico, la obra de muchos artistas logró despuntar gracias a esta economía, hecho que no volvió a darse hasta el día de hoy. Es el caso de Guayasamín²², a quien le compraron obra el Estado y algunas instituciones bancarias y financieras del país; no de igual manera, ocurrió con Oswaldo Viteri, Enrique Tábara, Gonzalo Endara Crow, Eduardo Kingman, entre otros. Sucedió algo así como una consagración de estos y otros artistas por parte de las instituciones que compraban arte, pues el criterio para obtener obra se simplificó al reconocimiento del artista y a las formas tradicionales plasmadas en pintura. Oswaldo Guayasamín, 13 años después de su muerte sigue siendo reconocido como el mejor artista ecuatoriano.

Entonces, esta nueva lógica del mercado artístico contribuyó con la difusión y con la adquisición de obra; sin embargo, el aporte también pudo haberle jugado una mala pasada al trabajo de los artistas jóvenes, quienes venían proponiendo otros lenguajes. Podría ser quizás el punto de partida para que los medios le hayan apostado principalmente a la difusión de arte con simples eventos, muchas veces, dentro de secciones de espectáculo:

... un mercado bastante conservador, que fortalece más la creación y el gusto de formas conocidas que el espíritu innovador y aventurero; es normal que el conservatismo actúe también en los museos –incluso los de arte contemporáneo– y típicamente, en los sectores oficiales (...) el nombre del

²²Cabe señalar que este episodio económico no fue el que despuntó el trabajo en general del pintor. Guayasamín fue reconocido muchísimos años antes, durante la presidencia de Velasco Ibarra.

artista hecho a través de su trabajo y su mercado suele gravitar mucho más que la calidad de la obra misma en el ánimo de críticos y compradores; es éste un fenómeno que el consumismo acentúa.²³

Como se mencionó anteriormente, la banca consagró a varios artistas luego de haber adquirido su obra. Muchos aseguran que Fidel Egas, dueño del grupo financiero Diners y más tarde del Banco Pichincha y Teleamazonas, habría alcanzado una de las colecciones más importantes en Quito. Al mismo tiempo, la Revista Diners, que hasta el día de hoy circula, le dio un importante espacio para la difusión de las artes plásticas.

Monteforte asegura que el público que comúnmente visitaba las galerías estaba conformado por grupos de la burguesía intelectual, la clase media alta, estudiantes y los clientes que estaban dentro igualmente de coleccionistas de la burguesía, profesionales de altos ingresos, empleados extranjeros y turismo rico. Esto lo dedujo luego de una breve encuesta realizada entre diez galerías de Quito, relativa al trimestre 1979 - 1981²⁴.

Otro factor importante para la economía del arte de aquella época fue el turismo. Empezaron a ingresar al país periódicamente extranjeros que se interesaron por la cultura local y también se convirtieron en potenciales compradores de arte y artesanía ecuatoriana. Este panorama, a criterio de Iván Cruz, generó un público flotante, lo cual repercutió significativamente en la producción artística, pues el artista deja de ser original y empieza a repetir y multiplicar sus obras. A este problema, afirma Cruz, se sumó la falta de prensa, la falta de criterio y la falta de una orientación hacia un coleccionismo local consolidado.

El boom petrolero genera además un problema en la producción y comercialización de ciertos artistas, que tenían como único fin vender sus obras, sin importar cuan repetitivas sean. Y a falta de un criterio y una formación en el comprador, en el periodista y en el

²³Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p.300

²⁴Ibid, p. 302

crítico de arte, se desencadenó, tal como lo menciona Iván Cruz, un mercado flotante y un coleccionismo inclinado hacia la reunión de firmas famosas.

La ley de patrimonio,²⁵ creada durante la dictadura militar, le restó posibilidades al artista de mostrar y comercializar libremente a nivel internacional su obra, y hasta el día de hoy esto ha significado, en palabras del crítico y coleccionista Iván Cruz, la muerte de la obra una vez exhibida en el país. El camino se detiene luego de esto.

En cuanto a la institución pública, el ex Banco Central del Ecuador posee, a criterio de muchos, una enorme y significativa colección de los más importantes pintores y escultores de nuestra ciudad. Es quizás la institución con el mejor patrimonio cultural de nuestro país, y además cumplió, según la historiadora de arte, Alexandra Kennedy, un rol educativo y cultural magnífico. Porque uno de sus proyectos principales fue promover y difundir el arte en escuelas y colegios por medio de guías especializadas. El ex BCE habría sido la primera institución en el país en contar con un departamento de difusión cultural y programas educativos. A criterio de Kennedy, éstos serían los primeros pasos de la formación cultural desde la institución, porque además habría despertado el interés de algunos investigadores.²⁶

En el período petrolero también hubo una relativa preocupación por fortalecer la Casa de la Cultura. Durante la dictadura de Guillermo Rodríguez Lara (1972), se nombró a quien había sido representante ante la UNESCO y servidor público del ministro de Educación, Gonzalo Abad Grijalva y posteriormente a René Galo Pérez. Las asignaciones presupuestarias aumentaron y con ello mejoraron algunos espacios. Se restauró el Museo de

²⁵ Creada el 9 de junio de 1978

²⁶ Entrevista con Alexandra Kennedy, Octubre 2012.

Arte Colonial, se construyeron la “Sala Nacional ‘Miguel de Santiago’ y el edificio para los Museos de Arte Ecuatoriano e Hispanoamericano”,²⁷ en lo que a artes plásticas se refiere.

Cabe señalar que, en ese entonces, el Ministerio de Educación y Cultura era la cartera que manejaba, desde el Estado, las políticas y leyes culturales. Sin embargo, la mayor parte de la atención se centró en programas de alfabetización y creación de escuelas, el tema cultural, en lo que se refiere a artes plásticas, literatura y música, estaba a cargo de la Casa de la Cultura.

El mercado de la plástica durante la década de 1970 adquiere ciertos rasgos y características, principalmente la diversidad de tendencias en la pintura; a pesar de que en otros países ya habían despuntado otras, acá sobrevivían viejos estilos que en grandes ciudades extranjeras se habían abandonado. Las exposiciones de algunos escultores, y posteriormente, la venta de su obra, también adquieren una importancia, en comparación con décadas pasadas. “Entre 1979 y 1983 inclusive, hubo un promedio de seis exposiciones de escultura al año (...)”.²⁸

Entre los artistas escultores más destacados están Antonio Negrete, quien realizó innumerables exposiciones individuales y colectivas, además de ser el autor de varias obras de escultura pública en Quito, talladas en madera y en piedra. También aparecen los trabajos de Jesús Cobo, reconocido hasta el día de hoy como uno de los más representativos escultores del país, que mostró sus primeros trabajos en 1975, primero con madera, para luego incursionar con otros materiales como mármol, metal y piedra. Además, Oswaldo Guayasamín había creado para ese entonces monumentos en nuestra ciudad, uno de los más importantes el monumento a Rumiñahui, ubicado en Sangolquí.

²⁷ Nicola L. Gerardo, *Síntesis de la Historia de la República*, Ambato, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Provincial de Tungurahua, 1980, p. 426.

²⁸ Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p. 300

Destacan, además, Jaime Andrade Moscoso, César Bravomalo, Daniel Palacio, Paúl Palacio, entre otros.

Otra característica importante del arte durante los años de 1970 es el aumento de la difusión cultural en los medios de comunicación, que hasta el momento habían dado prioridad a temas políticos y económicos. Este tema se desarrollará ampliamente en el capítulo dos.

De la mano de este despunte de la comercialización del arte y de su difusión en los medios, estuvieron los premios y demás estímulos nacionales, especialmente en el campo de la pintura. La realidad con respecto al favoritismo de la pintura frente a la escultura se mantuvo durante esta época. Al mismo tiempo, fueron apareciendo nuevas técnicas en grabado y la presencia de la mujer en el mundo de las artes plásticas fue aumentando de a poco.

Se instalaron galerías y museos en Quito, Guayaquil y Cuenca, espacios que fueron nutridos con diversas obras de artistas de otras ciudades. Al mismo tiempo, se fueron renovando secciones de arte moderno y contemporáneo en la sede central de la Casa de la Cultura. Fueron aumentando las subastas con fines benéficos, con salones repletos y con excelentes resultados económicos. El número de galerías en Quito –que en 1978 fue de 49–, según Monteforte, habría sido el mismo de la ciudad de México y el precio de la obra de nuestros grandes maestros era igual o mayor al de otras grandes ciudades extranjeras.²⁹ Lo que quiere decir que el movimiento comercial durante esta época fue quizás el más importante de la historia en nuestro país. El arte no solo que se conocía, sino que además se apreciaba, pero no solamente por el generoso número de galerías sino porque se complementaron con otros espacios de discusión y debate sobre arte en sí.

²⁹Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p.302

Pero existe una coyuntura cultural importantísima para Quito en septiembre de 1978. Se trata de la denominación por parte de la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad, lo que significó a criterio de Alexandra Kennedy, un punto de partida para el desarrollo en cuanto a promoción y difusión artística. "Este hecho realmente representa un quiebre muy fuerte. Aquí nace la década estelar de las instituciones. Antes hubo una enorme pobreza"³⁰.

Se evidenció entonces una primacía en lo que a lugares de exposiciones se refiere, las galerías privadas fueron las que potencializaron la difusión de obra artística. En cinco años "hubo 1.159 exposiciones, apenas 58 de ellas presentadas por centros del estado". Entre las galerías más activas estaban *Goríbar*, *Altamira*, *La Galería*, *Charpentier* y el *Centro de Promoción Artística*.³¹ La cantidad de galerías privadas creció con la misma rapidez con la que desapareció en los años de 1990, durante la crisis bancaria.

Durante los cinco últimos años de 1970 se promovieron exposiciones a nivel nacional e internacional, y que no tenían que ver necesariamente con Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kigman o Gonzalo Endara Crow, quienes habían acaparado la atención en cuanto a premios, exposiciones y venta de obra. La Fundación Hallo organizó varias exposiciones en Latinoamérica y algunos países de Europa abriendo mercado al arte nuevo que venía consolidándose sobre otras técnicas y lenguajes.

La comercialización del arte a nivel mundial no necesariamente significó un beneficio para éste. Según Smiers Joost, pocos artistas llegaron a vender bien en el mercado "abierto" o a través del restringido circuito de galerías de arte. "En este sentido podría compararse la situación de las artes visuales con la de la música, la literatura, el cine y las

³⁰Entrevista Alexandra Kennedy, octubre 2012

³¹Monteforte Mario, *Los signos del hombre*, Quito, Universidad Católica de Cuenca del Ecuador, 1985, p.302

formas mixtas de arte, actividades todas ellas en donde, a pesar de que la cantidad de artistas es enorme, sólo unos pocos logran atraer la atención pública”.³²

Smiers hace una dura crítica a las galerías y coleccionistas del arte, quienes priorizan sobre todo el tema del mercado, con el único fin de obtener ganancias. Además, “las galerías principales ejercen una influencia significativa en el proceso de decidir qué tendencias artísticas son las dominantes (...) con árbitros del gusto y la calidad, educadores con criterios ideológicos para juzgar la calidad de una obra”.³³

Al entrar al mercado, el arte corre el riesgo de competir con productos de la industria cultural. Muchas imágenes de arte se difundieron por el mundo entero y fueron comercializadas. Tal es el caso de la obra que inmortalizó a Marilyn Monroe, hecha por el estadounidense Andy Warhol. Además, el arte para la gran mayoría siguió siendo un artículo simplemente decorativo. La noción de reflexión, a partir del arte, se siguió quedando en mero discurso, lamentablemente.

2. La galería y el museo como espacios de difusión

Es pertinente definir y caracterizar la categoría museo por la importancia que éste tuvo en la difusión de las artes plásticas durante el período en estudio. Pero además, porque en nuestro país, los centros culturales y museos han desarrollado un significativo espacio editorial en revistas y otras publicaciones como apoyo y reconocimiento al artista que exhibe su trabajo en determinadas instituciones.

³² Smiers Joost, *Un mundo sin Copyright, Artes y medios en la globalización*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 73

³³ Ibid., p. 78

Vale la pena entonces, mostrar distintas posturas sobre la intencionalidad del museo y su accesibilidad, para luego hacer referencia exclusiva a sus proyectos editoriales en beneficio del arte.

El museo es una institución contemporánea con prácticas ligadas a la conservación y la exhibición de bienes privados que pasan a ser públicos. Como institución moderna occidental, surge con la constitución de los Estados nacionales para convertirse en un archivo de contenidos, pero además, como bien los explica el catálogo de *Sistema y Política Nacional de Museos*, de Ministerio de Cultura, dicha institución “busca reafirmarse en el presente como un campo de fuerzas en el que se negocian permanentemente significados y sentidos colectivos”³⁴.

Se comparte el criterio que desde el mismo Ministerio de Cultura se debate, al asegurar que el museo ha modelado el comportamiento ciudadano, haciendo de esta institución un espacio privilegiado para el Estado, en busca de posicionar un discurso de nación desde lo cultural. Algo que Francisco Febres Cordero califica como promoción gubernamental.

En su argumento, el problema de que la cultura se haya manejado desde el Estado ha ocasionado que existan siempre de por medio fines políticos. El periodista afirma que el gobierno siempre ha sido un mal administrador de la cultura. “A los gobiernos les ha interesado la cultura como una forma de promoción de su obra gubernamental, pero no como una franca y necesaria formación de la gente (...) no ha habido nunca una acción concreta sino cuando al gobierno le conviene.”³⁵.

³⁴ *Sistema de Política Nacional de Museos*, Ministerio de Cultura, Quito, 2012, p. 9

³⁵ Entrevista Francisco Febres Cordero, mayo, 2012

Haciendo referencia a la actualidad, Febres Cordero cuestiona el sesgo que existe en las instituciones culturales (ministerios, museos y otros centros culturales), pues quienes comúnmente se presentan como propiciadores son los representantes máximos (ministros y directores). Pero, hablando históricamente, este problema se ha visualizado desde la misma época de la colonia, donde los museos, y en general el resto de instituciones culturales, han dejado notar una profunda desigualdad de derechos. En este sentido, según la crítica que hace el propio *Sistema de Política Nacional de Museos*, apoyado en las reflexiones de la colombiana Mary Roldán (2000), siempre se buscó concretar una visión particular de la historia, esto como parte de una tradición occidental:

“Esta historia fue producto de élites republicanas urbanas que, como sector dominante, establecieron una memoria oficial única que recogía sus expectativas y logros en la consecución de una nación ideal. Entonces, el museo realizó un papel regulatorio y prescriptivo: describía a través de sus objetos no una realidad nacional (pues ésta no existía) sino la representación de la ‘comunidad imaginada’ nacional. Por eso, en esta historia concebida desde la linealidad y el progreso, se omiten ciertas memorias:

Conquista, mestolanza racial, guerra, inconformidad: todo se revertía y se transformaba en una narrativa lógica pero también ineludible sobre el nacimiento de una nación independiente y soberana. Podríamos describir este proyecto como la naturalización de la ilusión y el deseo traducido en hecho”³⁶.

Como concepción moderna, Pierre Bourdieu asocia al museo a un tipo de consumo culto y legítimo de la clase burguesa, distanciándose de una estética considerada como “popular”. Significa, entonces, ofrecer al mundo la única posibilidad de disfrutar de las obras expuestas en los museos, pero solamente a unos pocos. Esto porque a su criterio dichas instituciones clasifican a los públicos como cultos e incultos o como clases élites y clases populares, que se encuentran muchas veces con mensajes “desbordantes” que ahogan y que generalmente no consiguen entretener. Según Bourdieu el mensaje utilizado en los museos excede las posibilidades de aprehensión del espectador.

³⁶ Mary Roldán, 2000, p. 104, citado en *Sistema de Política Nacional de Museos*, Ministerio de Cultura, Quito, 2012, p. 25

La accesibilidad a los museos implica no solamente ostentar el gran número de visitantes diarios a estos espacios, ni considerar ni la mal llamada ‘necesidad de conocerlos’ como objetivo de educar. El acceso tiene que ver en principio, como asegura Imma Fondevilla, con la posibilidad de provocar la aproximación a partir de elementos que sean atractivos y que faciliten la lectura. El espectador necesita más y mejores mensajes, códigos y discursos que logren romper barreras y lo acerquen a la obra.

(...) no hay los mínimos elementos, los más básicos, para ‘leer’ e interpretar las obras expuestas. Como mucho una pequeña cartela ilegible con una información meramente técnica. Por lo tanto, obliga a:

1. Situarle lejos y ver la obra, para saborear el primer impacto emocional que nos provoca por la vía de los sentidos;
2. A continuación, aproximarse y leer lo que dice, que normalmente no suele ser demasiado interesante, puesto que son cuestiones meramente técnicas; y,
3. Finalmente, volverse a alejar para intentar casar los impactos sensitivos con los cognitivos – la información proporcionada – y poder extraer unas reflexiones, y llevarnos la sensación de que hemos aprendido algo nuevo.³⁷

Existe en el sector académico y teórico una severa crítica hacia el comportamiento de los museos y otras instituciones culturales, por establecer distinciones sociales y prácticas elitistas de cultura. Las reflexiones compartidas por el Ministerio de Cultura, en su nuevo *Sistema y Política Nacional de Museos* hablan de una necesidad de democratizar el museo para contribuir a la construcción de la ciudadanía, además de la igualdad de acceso y la representación adecuada de las culturas y los valores de diferentes sectores sociales.

En Ecuador, a fines de siglo XVI, los monasterios, iglesias y conventos fueron espacios de difusión de arte. “La devoción a los santos religiosos despertó un interés por plasmar en obras de escultura y pintura la fe y algunos capítulos bíblicos. En Quito, en julio de 1586, sacerdotes dirigieron y establecieron templos religiosos con claustros y aposentos

³⁷ Imma Fondevilla, *La accesibilidad en los museos*. (Documento entregado por la Subsecretaría de Memoria Social, Ministerio de Cultura)

‘con excelente arte’, construyendo enormes retablos y altares que reunían valiosísimas piezas artísticas elaboradas por escultores europeos e indígenas que más tarde obtendrían gran reconocimiento por su obra”³⁸.

José Milicua, historiador de arte en Barcelona, establece una relación entre el arte, el poder religioso y las relaciones económicas, pues “la capacidad económica no solo separaba a los señores de los vasallos o a los nobles de los plebeyos: si poseer un caballo significaba ya pertenecer a una cierta clase privilegiada, no hay que olvidar que también episcopados, curatos y diaconías se podían conseguir con el poder de las monedas, de las especies y de las componendas (...) puede afirmarse que todo estaba a la venta, e incluso el alma del hombre no tenía otra consideración que la de una mercancía disputada entre Dios y el Diablo (...) el arte, fuese arquitectura, pintura o escultura, era un medio de dominio puesto al servicio de los representantes de Dios”³⁹. El arte religioso y los espacios destinados a difundirlo, a criterio de Miguel Varea, significan lo más representativo de nuestra cultura. Jamás volvió a vivirse algo así, afirma el artista, “toda la ciudad era un espacio de difusión y había arte de enorme calidad por doquier... el arte vivo en toda la extensión de la palabra”⁴⁰.

En cuanto a los inicios de la galería en Quito, los gestores culturales Wilson Hallo y Luce De Perón significaron un real aporte en lo que a difusión del arte se refiere.

Wilson Hallo, reconocido promotor cultural ambateño, conformó la primera galería de Arte en el país, en 1962, llamada “Siglo XX”. Este espacio ofreció al público la oportunidad de apreciar pinturas y litografías de varios artistas jóvenes de la época, quienes aún no participaban en exposiciones en la Casa de la Cultura: Enrique Tábara,

³⁸Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Quito

³⁹Milicua, José; La Edad Media, romántico gótico; *Historia Universal del Arte*; Págs. 25-26.

⁴⁰Entrevista a Miguel Varea, mayo 2012

Aníbal Villacís, Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes y otros. Aquí nace el “mercado de arte libre de influencias por primera vez en la República (...) La Galería "Siglo XX" ya era un sitio de reunión de intelectuales (...) donde sus miembros planteaban nuevas orientaciones de la plástica contra un realismo social que había dado todo cuanto podía al arte ecuatoriano”⁴¹. Estuvo vinculada, según Pamela Cevallos, a las principales agrupaciones de ruptura, como fueron el Grupo VAN, mencionado anteriormente, y los Cuatro Mosqueteros⁴². En sus dos décadas de labores, realizó a partir de su creación más de cien exposiciones en Quito y logró reunir obra de casi todos nuestros representantes en la plástica. De hecho, la colección de “Siglo XX” terminó siendo una de las más importantes de la ciudad.

Wilson Hallo entendió estos procesos de ruptura como una postura anti-Guayasamín (partiendo del hecho de la Bienal organizada por el pintor). Cuestionó abiertamente su pintura y sus prácticas. “Su posición izquierdizante, que por momentos cuaja en dogmatismo, no tarda en desintegrarse de su vida real, lo que permite suponer que el dolor indígena no fue más que leña de su arribismo”.⁴³ Según Pamela Cevallos, quien investigó recientemente sobre la Galería Siglo XX, Hallo valoraba la importancia del realismo social, en especial en el trabajo de Eduardo Kingman. Él creía que otros artistas del período “han resultado víctimas de una política de desmesurado apoyo –a nivel estatal– a la sola figura de Guayasamín (...) para superar estos vicios que llevaron a la frustración a muchos de

⁴¹ Rodolfo Pérez Pimentel., “Diccionario biográfico del Ecuador”, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo16/h2.htm>

⁴² Washigton Iza, Ramiro Jácome, Nelson Roman y José Unda. “Además de promover posturas ideológicas que desencadenaron en hechos de ruptura, empiezan a crear obras neofigurativas, generadas dentro de una época de luchas por definiciones políticas entre populismos y dictaduras, entre la gestión cultural privada y la institución pública, entre pensadores de la cultura latinoamericana y latinoamericanistas. Susan Rocha, *INHUMANO*, 2001. p 2

⁴³ Cevallos Pamela, en Catálogo *INHUMANO*, El cuerpo en el arte ecuatoriano, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2011, p. 56

nuestros principales talentos (...) es preciso aprender a manejar la cultura con un criterio de empresa”.⁴⁴

En cuanto a la galería del *Centro Cultural Artes*, dirigida por Luce De Perón e Iván Cruz, lanzó a decenas de artistas durante los años de 1970. Marcelo Aguirre, Miguel Varea, Ramiro Jácome, Oswaldo Viteri, Nicolás Svistonoof y Sara Sánchez fueron algunos. Pero además, se realizaron importantes exposiciones arqueológicas y actividades relacionadas con la literatura, las artes escénicas y musicales. Se organizaron seminarios, conferencias y conversatorios. Se mantuvo un interés por destacar y apoyar el arte de vanguardia de la época, “el arte que molestaba, que irrumpía por ser contracorriente”.⁴⁵

En 1978, la Embajada Americana también contó con una galería, la Abraham Lincoln. Los diplomáticos y agregados culturales crearon y aportaron significativamente para la creación de este espacio como muestra de su gusto por el arte, en especial de la pintura ecuatoriana, direccionado muy especialmente al paisajismo. Una galería que a criterio de Iván Cruz, perjudicó el desarrollo privado de la ciudad porque acaparó al coleccionismo de firma, como él lo llama, incidiendo en la desaparición de la Galería Altamira. A pesar de que la Galería Lincoln se cerró meses más tarde, la Altamira no volvió a abrirse.

El mejor momento que vivió nuestro país, en lo que se refiere a las galerías de arte fueron los años entre 1966 y 1986. Con la crisis financiera, años anteriores a la dolarización, desaparecieron algunas galerías y otras empezaron a realizar trabajos de marquetería para poder subsistir.

⁴⁴ Hallo Wilson, *75 años de pintura en el Ecuador*, Quito, Ediciones de la Galería Siglo XX, 1977, pp. 28-29

⁴⁵ Entrevista a Iván Cruz, 1 de marzo de 2013.

Vale la pena mencionar a un espacio importante de conversación y debate sobre temas de filosofía, literatura y arte. Se trata del *Café 77*, ubicado en el centro histórico de Quito, lugar de discusión, donde además se realizaron actividades culturales, como exhibiciones, recitales y obras de teatro. A pesar de su clausura temporal, el Café logró mantenerse como el único espacio de discusión del pensamiento cultural de aquella época. A decir de Rafael Polo, “este se convierte en un centro de agitación política, de polémicas y coloquios. Allí surge la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE), con el cual se buscó llenar el vacío dejado por la intervención de la Junta de la CCE...”⁴⁶

⁴⁶ Polo Rafael, *Crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencia Sociales, 2012, p. 58

CAPÍTULO II: ARTES PLÁSTICAS, DIFUSIÓN Y PERIODISMO CULTURAL

1. Difusión, periodismo y crítica cultural

Este capítulo pretende definir inicialmente difusión cultural y periodismo cultural, con el fin de establecer las prácticas relacionadas a estas categorías, que existieron dentro de la prensa escrita y publicaciones institucionales de los años de 1970 y parte de 1980.

Se abordarán varias concepciones teóricas, profundizando en la discusión de Jorge Rivera, uno de los pensadores latinoamericanos que aborda ampliamente sobre los casos de periodismo y crítica cultural en varios países, así como sobre los géneros periodísticos que se aplican a esta categoría.

Se tomarán como ejemplos algunas de las publicaciones realizadas en *El Comercio*, *El Tiempo*, *Revista Diners*, *Revista La Bufanda del Sol* y *Revista Artes*, *Revista Cultura*, *Revista Difusión Cultural* y algunos catálogos e invitaciones de varios centros culturales, que sirvieron para difundir la plástica de aquella época. Muchas de las publicaciones que aquí se citan pueden no tener hoy la resonancia que las destacó en otros tiempos como poderosos proyectos culturales, pero son precisamente este tipo de publicaciones, junto con centenares de otras semejantes, las que hoy nos permiten hablar de productos específicos, quizás no especializados, pero que sí marcan la diferencia y se establecen como difusión y periodismo cultural.

La difusión cultural podría definirse como un espacio de comunicación e información sobre diferentes actores y eventos culturales; utilizando distintos medios y productos. “Se compone de diversos elementos, tales como una función previa de conservación, valoración, catalogación e interpretación. La construcción de un canal

adecuado a esa difusión en función del perfil de los usuarios, previo estudio. Además, los contenidos deben de dotarse de las herramientas necesarias para su comprensión y captación de emoción del usuario.”⁴⁷

La difusión cultural que se hace referencia en este trabajo está relacionada con las publicaciones correspondientes a las instituciones culturales, Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura.

En cuando ala definición y características del periodismo cultural que aquí se pretenden tomar como referencia de estudio para los casos de artículos de opinión, noticias, entrevistas, reportajes, crítica de arte y crónicas de los periódicos y revistas de 1970; posee una doble condición y se relaciona con “reproducción y circulación del capital cultural de una sociedad, por fuera de canales institucionales como la escuela y la universidad, pero en cierto sentido la prensa cultural también es una fuente de creación de capital, y en sí misma es capital objetivado.”⁴⁸ Se tomarán en cuenta además las publicaciones manejadas por los profesionales especializados, si hubiera el caso, con una labor crítica, que domina los distintos lenguajes artísticos que genera la sociedad y que “tiene un conocimiento disciplinar, y su destinatario es doble: por un lado, el público de los suplementos culturales o las revistas que es también un público fuertemente sectorializado, y por el otro, el mismo creador”.⁴⁹

Durante la investigación realizada para el *Almanaque de las Artes Plásticas*, en 2009, la opinión sobre difusión y periodismo cultural de ese entonces fue negativa. Se criticaba el momento que atravesaba la prensa ante la ausencia de reflexión de la plástica en

⁴⁷ Ricard Monistrol, consultor cultural en España. <http://culturaydifusion.blogspot.com/2007/06/ms-conceptos.html>

⁴⁸ Rivera Jorge, *El periodismo cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 16

⁴⁹ Barei, Silvia N., “Periodismo Cultural: crítica y escritura”, en Revista Ámbitos, No. 2, Buenos Aires, 1999, Pg. 51

sus páginas. Los temas que comúnmente destacaban últimamente en las portadas estaban relacionados con la política, el deporte y el espectáculo.

Por su lado, Rodrigo Villacís, Dayuma Guayasamín, Miguel Varea y Gabriel García coincidieron al afirmar que fue positiva la difusión de la plástica entre 1960 y 1980, en comparación con los últimos años, en donde según Villacís Molina el sentido de las secciones había cambiado por completo, pues se lo direccionó hacia el espectáculo, con errores en el trabajo periodístico.

A criterio de Silvia Barei, la idea del periodismo cultural debe encerrar un pensamiento crítico, democrático y plural, “atendiendo a todos los hombres y todas las voces, todas las producciones culturales y todas las culturas”.⁵⁰ Pero tal especialización jamás llegó a darse en nuestra ciudad durante los años de 1970, primero porque a nivel pedagógico no existió y segundo porque las agendas mediáticas siempre estuvieron restringidas, así lo expresa Diego Cornejo, periodista vinculado por varios años a esta rama. Él asegura que si bien durante las décadas de 1970 y 1980 hubo una importante difusión cultural en los medios tradicionales y revistas especializadas, no significó un impulso para que esto se mantuviera o mejorara y fue precisamente porque dependió mucho del gusto y de la decisión de sus editores.⁵¹

Para Iván Cruz el panorama en lo que tiene que ver con medios culturales de la época en estudio fue muy desalentador. Primeramente niega categóricamente la existencia de un periodismo formado o especializado en cultura, “fue el tarro de basura, el puesto para los novatos o los ‘dinosaurios’ del periodismo, estos últimos se quedaron eternamente como autores de libros o como coleccionistas – obviamente porque los espacios otorgados a

⁵⁰ Barei, Silvia N., “Periodismo Cultural: crítica y escritura”, en Revista Ámbitos, No. 2, Buenos Aires, 1999, Pg. 53

⁵¹ Entrevista con Diego Cornejo, 1 de marzo de 2013.

los artistas dependían mucho del ‘regalo’ – era la prensa corrupta... corrupta. Había que coquetear a los periodistas, invitarles, darles grandes comidas”.⁵²

Cruz niega la existencia de un arca especializada dentro del periodismo que haya contribuido con el arte. Acusa la existencia de arreglos y oportunismos dentro del círculo periodístico. Sin embargo, no se puede desconocer la difusión mediática que tuvo el arte moderno, la pintura especialmente, en aquellos años. Los diarios *El Tiempo* y *El Comercio* publicaron varias veces temas relacionados a exposiciones de niños que se iniciaban en el arte, lo que generalmente no miramos actualmente.

Lo que sí vale la pena cuestionarse es la inestabilidad que ha existido en los espacios de difusión y la pronta desaparición de medios y suplementos. Esta intermitencia no le permitió al periodismo agrupar profesionales, ni organizar agendas en beneficio de la cultura y peor aún establecer y aumentar las publicaciones. El arte no ocupó en la década de 1970, ni más adelante, un espacio definido en los medios, sus editores no destacaron como quizás los que estuvieron vinculados a otros espacios.

2. Aproximaciones históricas del periodismo cultural

2.1 Periodismo cultural en América Latina y el mundo

En el mundo entero el campo del llamado periodismo cultural no dejó de expandirse y marcar sus claras diferencias desde el mismo apareamiento de la imprenta de Gutenberg, a mediados del siglo XV. Según Jorge Rivera existen cuatro influyentes publicaciones europeas: en Inglaterra el *Times Literary Supplement* (1902), en Francia el influyente *Novuelle Rvue Francaise* (1908), en Rusia la *NRF* (1919) y en España la *Revista de*

⁵² Entrevista con Iván Cruz, 1 de marzo de 2013.

Occidente (1923), fundada por José Ortega y Gasset. Esta última considerada como uno de los grandes referentes del periodismo cultural en lengua castellana durante la etapa de posguerra que va desde 1923 a 1936.⁵³

Haciendo referencia al periodismo cultural establecido en Norteamérica, Rivera destaca como modelo importante a la revista *The American Mercury* (1924), y más tarde señala entre las más importantes a la *The Partisan Review* (1934), de John Reed, la *Evergreen Review* (1957) y la *Rolling Stone*, que incursiona “en zona de cruce entre lo tradicionalmente literario y las más recientes expresiones del *rock* y la cultura urbana en sus diferentes dimensiones. El fenómeno del llamado *new journalism* ha tenido que ver, en parte, con este tipo de revistas”.⁵⁴

En América Latina las publicaciones que llegan a consolidarse dentro del periodismo cultural son los periódicos *La Gaceta*, *El Mercurio*, *El Mercurio Volante*, *Los papeles mexicanos* de José Antonio Alzate, en México; *La Gaceta*, *el Diario Erudito*, *Económico y Comercial*, de Perú; el *Papel Periódico*, de Cuba y las *Primicias de la Cultura de Quito*, ubicados entre los siglos XVII y XVIII, en su mayoría alineados en el iluminismo para cultivar las artes y las letras.

Estos comienzos fortalecieron al periodismo y abrieron un camino, incluso en el marco de la Independencia, con medios de prensa escrita con manifiestos de la coyuntura. Medios que “fueron delineando, con modalidades propias, las matrices de la prensa latinoamericana y de muchos de los proyectos del periodismo cultural que se afirmaron hacia fines del siglo pasado y comienzos del presente”.⁵⁵ Continuando con *El Mosaico* (Caracas), *La Moda* (Buenos Aires), *La Revista de La Habana*, *La Marmota* (Río de Janeiro), *El*

⁵³ Rivera Jorge, *El periodismo cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 45

⁵⁴ Ibid, p. 49

⁵⁵ Ibid, p.50

Renacimiento (México), *La Revista de Bogotá*, *El Comercio* (Lima), *El Tiempo* (Bogotá), *La Nación* (Buenos Aires), etc. Las últimas publicaciones culturales en aparecer lograron forjar un periodismo cultural de primer nivel en la región, con revistas como *La Biblioteca* (Buenos Aires), *Revista Azul* (México), *Cosmópolis* (Caracas), *Amauta* (Lima), *Revista de América* (Bogotá), *Nosotros* (Buenos Aires), *México Moderno*, *Martín Fierro* (Buenos Aires), *Cuadernos Americanos* (México), entre otras.

2.2 Periodismo Cultural en el Ecuador: el primer paso lo dieron los intelectuales

Revisando la síntesis histórica de los medios de comunicación en los escritos de Wilson Hallo, llama la atención algo: la presencia de varios reconocidos escritores vinculados a quehacer cultural mediático de nuestro país. Se puede decir que a falta de un periodismo o crítica especializada en cultura, varios escritores, en distintas épocas, asumieron el rol de publicar temas de arte plásticas. Esto realmente ayudó en la conformación de espacios y evidenció un desconocimiento sobre el tema, pudiendo años más tarde crear la necesidad a los medios de desarrollar un periodismo cultural, que hiciera crítica del arte desde el lado de la estética, como en el caso de *Artes*. Algo que lamentablemente no pudo concretarse porque hasta el día de hoy seguimos cuestionando el itinerante espacio cultural en la prensa escrita.

No se puede asegurar que las noticias u opiniones culturales publicadas durante la década de 1970 corresponden a los inicios del periodismo cultural en nuestro país. Lo que hay que destacar es la importancia y el alcance de la difusión para el arte plástico, muy especialmente.

La primera generación de escritores vinculados a la difusión cultural, desde el periodismo, destacó a partir de los años de 1920 y estuvo conformada por Pablo Palacio,

Jorge Icaza, Enrique Gil Gilbert, César Dávila Andrade, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco, Jorge Carrera Andrade y Benjamín Carrión.

Durante las décadas de 1970 y 1980 aparecen otros personajes vinculados a la cultura que se involucran en el periodismo escrito en Quito. Se vinculan a la difusión y periodismo cultural, por decisión propia más que por formación o especialización en los medios, al tener una cercanía a la cultura y a sus múltiples manifestaciones, trasladando ese gusto a la prensa escrita, editorial especialmente.

Como se menciona anteriormente, varios redactores destacados participaban en los diarios quiteños *El Comercio*, *El Tiempo* y en las revistas *Diners*, *La Bufalda del Sol*, *Artes* y *Cultura* del BCE (entre 1970 y 1980).

Por ejemplo, Javier Ponce dirigió en la década del setenta la revista cultural *Artes*, creada por la promotora cultural Luce De Perón; además en *El Tiempo* y en el suplemento cultural del diario *Hoy*, *La Liebre Ilustrada* y publicó algunas novelas, ensayos, libros de poesía y sociología.

Diego Cornejo Menacho también participó activamente dentro de la difusión cultural en el Ecuador, durante las décadas mencionadas. El comunicador editó libros y noticias, es escritor y pintor. Estuvo dedicado de lleno a la cultura. Inició su carrera periodística en 1987 como editor de la revista cultural *La Liebre Ilustrada*, fue subdirector de diario *Hoy*, donde escribió una columna de opinión semanal. Publicó novelas, entre las más reconocidas, la que ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara, *Miércoles y estiércoles*. Fundó Editorial El Conejo (1979), de la cual fue director siete años. En 2001, el Instituto Ecuatoriano Brasileiro de Cultura exhibió su primera exposición de acuarelas.⁵⁶

⁵⁶ Diario Expreso, domingo 6 de febrero de 2011, sitio web <http://ediciones.expreso.ec/ediciones/2011/02/07/nacional/actualidad/la-aedep-tiene-nuevo-director/>

Se suman a la lista de periodistas culturales también Francisco Febres Cordero, Milagros Aguirre, Hernán Rodríguez Castelo, Manuel Mejía y Rodrigo Villacís.

Durante los años setenta y ochenta la presencia de las artes plásticas en los medios impresos fue muy significativa, la mayoría de los diarios contaban con suplementos culturales que permitieron difundir el arte, hecho que estuvo ligado, según Francisco Febres Cordero, con la favorable coyuntura de comercialización de arte. Más tarde, la crisis económica que atraviesa el país obliga a los medios, según el periodista, a suspender estos espacios. “La culpa no fue del medio, sino del mercado y de la economía que hasta hoy no le permiten sostener un suplemento cultural (...) lamentablemente, la coyuntura económica no favoreció su trabajo. Lo mismo que pasó con la comercialización del arte luego de la bonanza petrolera, colapsó, al igual que estos suplementos. Ahora sostenerlos es casi imposible porque no vende, pues el arte sigue siendo restringido”.⁵⁷

Se logró visualizar en los medios de la época una prioridad en la difusión de las exhibiciones que se mostraban en galerías y museos; no hubo mayor generosidad en cuanto a debates donde estén involucrados más actores, como autoridades, artistas, críticos, periodistas y educadores.

Además, se percibe una ausencia de opinión y crítica desde una curaduría especializada en la época. Los únicos que en su momento escribieron desde esta perspectiva fueron Lenin Oña y Manuel Esteban Mejía. La formación en este aspecto fue pobre, el único espacio pedagógico en este sentido fue la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad Central. Entonces, uno de los motivos por los cuales la cultura y el arte no contaron con espacios de reflexión crítica y especializada fue la carencia en esta rama.

⁵⁷ Entrevista con Francisco Febres Cordero, Quito, mayo 2012

A pesar que en Quito se habían forjado varios grupos y espacios que motivaron el debate sobre temas culturales, tales como el Café 77, las galerías Siglo XX y Artes, no hubo una repercusión importante en los medios, más que en los gestionados por estas agrupaciones. Esto pudo haber significado un aporte valiosísimo al periodismo cultural del momento, abrir más caminos que invitaran a la reflexión en el público.

Se logra determinar, además, un distanciamiento de los hechos coyunturales con el arte. Es decir, de las distintas manifestaciones que se mostraban en aquel entonces, no existe relación alguna con el momento social, político y económico que atravesaba nuestro país. En los archivos de prensa revisados no se encontró una discusión sobre el crecimiento en la comercialización del arte, posterior a la bonanza petrolera. O por ejemplo, algo relacionado a lo que Iván Cruz menciona sobre el perjuicio al desarrollo local de galerías a partir de la apertura de la galería en la Embajada Americana. La difusión cultural más que reflexiva, analítica y crítica fue informativa.

Además, existió poca difusión del trabajo del artista en su taller. *El Tiempo* y *El Comercio* priorizó narrar o describir la obra vista en las exhibiciones.

Según Luce De Perón, uno de los problemas sociales de la época, y que de alguna manera estuvieron relacionados con el arte, fue el machismo.⁵⁸ La presencia de la mujer en el mundo de la cultura fue visiblemente limitada en comparación con el hombre. Hecho que además está relacionado al periodismo al no contar con periodistas mujeres que estén vinculadas a la cultura.

Con respecto a las políticas estatales de comunicación, durante el Gobierno de Rodríguez Lara (1972-1976) se crea la Secretaría Nacional de Información Pública SENDIP, que tiene como fin terminar con “el monopolio a la información a la parte de las

⁵⁸ Entrevista con Luce De Perón, noviembre de 2012.

empresas periodísticas, dirigir la política de información de gobierno y la promoción de su filosofía y acción. Para ello, la prensa, radio, televisión, revistas y cines del país están obligados a ceder espacio en sus actividades y cumplir con este cometido”.⁵⁹

En nuestro país se crearon indudablemente decenas de publicaciones, desde modestas hojas hasta solemnes revistas impresas con rigor gráfico. Algunas mostradas humildemente en escasos números y otras ostentando colecciones. Los espacios y secciones culturales de los periódicos, por su parte, viviendo una intermitencia, pero sin duda, cumpliendo un rol decisivo para la difusión de las artes. Muchas le apostaron a la literatura exclusivamente, mientras otras ampliaron su temática hacia la reflexión filosófica, ideológica y política.

Las artes plásticas, se debe decir, contaron con espacios quizás como ninguno otro arte. Pues además hubo material informativo: el arte, el artista, la exposición, el lenguaje, el entorno, la tendencia, las galerías, etc. Las publicaciones, tanto a nivel privado como público, entorno a la plástica sirvieron como vehículo de difusión del arte en los años de 1970.

3. Revistas, publicaciones y suplementos culturales

La primera vez que los quiteños leyeron un periódico fue el 5 de enero de 1729, fundado y escrito por Eugenio Espejo. Se lo llamó *Primicias de la Cultura de Quito*. Aunque solo se imprimieron siete números de este quincenario, significó un aporte valiosísimo al pensamiento libre, bajo ideas revolucionarias que consistieron en enfrentar ciertas actitudes fanáticas del colonialismo hispano, debido al desalentador panorama político y social de aquella época. El periódico tuvo fines de lucha contra los poderes

⁵⁹ Wilson Hallo, *Síntesis histórica de la comunicación y el periodismo en el Ecuador*, Quito, 1980, p. 135

represivos. Esto marcó sin duda la historia del periodismo ecuatoriano y como consecuencia de esta obra nacieron posteriormente los periódicos *El Patriota* de Guayaquil (1821) y *El Eco* de Azuay (1828).

Años más tarde, según los registros de Wilson Hallo, más de 250 impresos se elaboraron de 1900 a 1980. Entre publicaciones diarias, semanales, mensuales y trimestrales.

En lo que se refiere a medios específicamente culturales, en los inicios del siglo XX, se crea la revista *Hélice* (1926). Su principal mentor fue el reconocido pintor indigenista de la época, Camilo Egas. Dicha revista sería una de las encargadas de difundir asuntos culturales. En ella participaron jóvenes escritores como Raúl Andrade, Gonzalo Escudero, Pablo Palacio y Jorge Reyes.



Figura 1. Portada de la revista Hélice, 1926. Papel.

Las revistas ilustradas se convierten en importantes medios de promoción del arte y la literatura, es el caso de *Hélice*, en 1926, y años atrás *Caricatura*, en 1918, *Savia*, en 1927 y *Mosaicos*, en 1930. Dichas revistas poseían escritos con aire filosófico y poético.

La revista *Hélice* se anuncia como arma para decapitar un arte mayoritariamente “mediocre”, un arte epigónico y repetitivo, cuyo provincianismo carga con estilos y hábitos desacreditados por las metrópolis. La publicación define enfáticamente su proyecto editorial con los apelativos de “cosmopolitismo”, “audacia”, “autenticidad”, etc., actitudes que cobijan la intención sumaria de universalizar el arte de la tierra autóctona. Los jóvenes intelectuales aglutinados por este credo latinoamericano creen en una esencia estética de raigambre universal que se anima y densifica con el universo propio, alquimia que sólo se produce cuando la expresión triunfa por encima de la imitación.⁶⁰

Hubo una importante difusión cultural durante principios de siglo, pero tuvo mayor alcance entrefinales de 1960 y principios de 1990, bajo una notable radicalización de la izquierda cultural, que se produjo durante los años de 1970 en publicaciones de algunas revistas como *Pucuna*, que alcanzó a publicar en Quito nueve números, de 1962 a 1968, por iniciativa del grupo literario más emblemático y sacudidor de conciencias de este país, los *Tzántzicos*⁶¹. Este grupo creó espacios mediáticos relacionados a la literatura para expresar temas que “merecían ser tratados bajo una óptica irreverente pero al mismo tiempo crítica, de tal manera que el aporte brindado a los lectores, propiciara actitudes participativas. Por ello es que los jóvenes intelectuales decidieron reflejar en las revistas *Pucuna*⁶², *Indoamérica*⁶³ y *La Bufanda del Sol*, nuevas formas de expresar (...) para insertar en el país una forma de comunicación que no estuviera restringida a ciertos sectores...”⁶⁴

⁶⁰ Lupe Álvarez y Ángel Emilio Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX en los trances del arte”, en *Ecuador, tradición y modernidad*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 54.

⁶¹ En agosto de 1962, Ulises Estrella, Alfonso Murriagui, Simón Corral, Teodoro Murillo y Euler Granda, crearon el movimiento cultural los Tzántzicos en Quito. Fue una propuesta de cambio en el ámbito cultural, sobre todo, literario, el objetivo era revolucionar la educación y la cultura de esa época.

El término Tzántzicos fue tomado de los indígenas shuar, que significa “reductores de cabeza”. Fue una forma metafórica para, según Ulises Estrella, cortar cabeza a la literatura que estaba estancada, a los escritores que no avanzaban en su forma expresiva y se habían estancado en la parte modélica del realismo de la denuncia. Crearon la revista *Pucuna*, donde escribieron jóvenes estudiantes y figuras de la literatura ecuatoriana como Bolívar Echeverría, Jorge Enrique Adoum y Agustín Cueva

⁶² La revista *Pucuna* es el vehículo de expresión de la radicalización política de la ‘joven intelectualidad’ comprometida con la transformación radical de la sociedad agrupada hasta ese momento en el grupo de los *tzántzicos*, en oposición a ella la revista *Noesis* va a ser identificada como de ‘derecha’. En ambas revistas se publican cuentos, poesía. (Polo, 2012: 51)

⁶³ En *Indoamérica* se retoma el problema del intelectual comprometido, con un matiz distinto, el compromiso va a significar el *ejercicio* de la crítica. (Polo, 2012: 58)

⁶⁴ Susana Freire García y Estuardo Vallejo, “Tzantzismo: Tierno e insolente”, p. 96

Rafael Polo denomina como *momento tzántzico* al “conjunto de revistas como *Pucuna*, medio con el cual se difundirá la producción de los poetas autodenominados tzántzicos agrupados alrededor de Ulises Estrella; *Indoamérica*, dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero; *Bufanda al sol*, dentro del cual participa Alejandro Moreano, *Revista ‘z’*, dirigida por Alejandro Moreano y Francisco Proaño Arandi la que se publica un solo número y *Ágora*, dirigida por Wladimiro Rivas.⁶⁵ Espacios que significaron medios para la reflexión cultural, en medio de la entrada a la modernidad y contextualizada por la dictadura militar.

La Bufanda del sol

Una de las revistas más importantes en el quehacer cultural, durante la décadas de 1970, fue *La Bufanda del Sol*, considerada por algunos gestores culturales como una de las mejores publicaciones literarias de nuestro país. Su primer número se publicó en 1970, bajo la dirección, en su primera etapa, de Alejandro Moreano, Agustín Cueva y Francisco Proaño, quienes editaron, según una reseña de la revista, de Raúl Vallejo, tres números de 1964 a 1966.⁶⁶

⁶⁵ Polo Rafael, *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*, Quito, Facultad latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012, p. 42

⁶⁶ El Consejo de Redacción del primer número estuvo conformado por Raúl Arias, Antonio Correa, Guido Díaz, Iván Egüez, Ulises Estrella, Alejandro Moreano, Raúl Pérez Torres, Francisco Proaño, Julio Saltos, Abdón Ubidia y Humberto Vinuesa. Se integraron después Pablo Barriga, Esteban del Campo, Iván Carvajal, Leonardo Kosta, Carlos Rojas, José Ron y Fernando Tinajero.

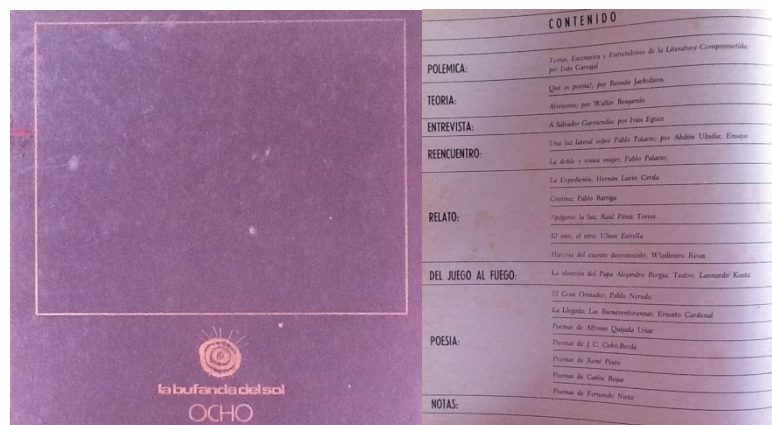


Figura 2. Portada y sumario de *La Bufanda al Sol*, julio de 1974. Número 8

El contenido en sí de *La Bufanda del Sol* era de carácter literario, sus géneros fueron ensayo, cuento, poesía, notas, entrevistas, fragmentos de novelas y obras de teatro. Sin embargo, en más de una ocasión sus lectores pudieron observar algunas portadas con dibujos de Guido Díaz y Pilar Bustos. La reflexión política y literaria de la revista habría sido un aporte para plástica ecuatoriana porque muchos de los debates hablaban del trabajo artístico y de políticas culturales a nivel estatal. Por ejemplo, según la investigación de Vallejo, el número 3-4 de la revista, publicado en noviembre de 1972, mostró tres artículos sobre la Ley de Cultura que expidiera la dictadura militar de ese entonces, escritos por Fernando Tinajero, Edmundo Rivadeneira y del expresidente Rodrigo Borja (1988-1992). Dichos artículos abrieron debates sobre la existencia de una cultura nacional, igualmente, una crítica a la autonomía de la Casa de la Cultura y al carácter burocrático de la ley y la concepción elitista de la cultura que ella encierra; sobre esto último Borja escribió: “es una cultura de reducido ámbito, comprometida solamente con las clases sociales y estamentos que tienen acceso al mercado”.⁶⁷

⁶⁷ Raúl Vallejo, “La Bufanda del Sol, segunda etapa: aproximación inicial”, en *Kipus*, Revista Andina de Letras, No. 20, Quito, 2006, p. 127

Significó una revista de reflexión cultural y política, ahí “se inició una verdadera revisión crítica de nuestra historia en la cultura como instancia del proceso social y sus miembros de redacción, sin quererlo, formaron con el tiempo el llamado ‘Frente Cultural de la Revolución’⁶⁸ que preconizaría dos años después un cambio radical en las estructuras culturales del país”.⁶⁹ *La Bufanda del Sol* le dio un espacio importante al debate de políticas culturales, dicho en ese entonces, sobre la Ley de Cultura. Se podría decir que fue el único medio que abordó el tema a profundidad, sustentado con reflexiones teóricas, cabe recalcar, ligadas a la literatura, pero sin duda representó un aporte a la discusión del arte y la cultura en nuestro país. Pero también hubo artículos relacionados con el arte, la mercancía y la estética, como el de Adolfo Sánchez Vásquez: “Socialización de la creación o muerte del arte”. Un análisis de la conversión del arte en mercancía, artículo que se difundió en la revista número 5, en Homenaje a Picasso, Cortázar en Quito, de junio de 1973.

Según Vallejo, *La Bufanda* fue una revista que primeramente concentró sus análisis en una autocrítica de lo que fueron los *Tzántzicos*, además significó un espacio para la presencia del pensamiento marxista en lo que a producción literaria se refiere. Quienes escribieron en la revista (ecuatorianos) siempre mostraron sus desacuerdos frente al control de la dictadura militar hacia la Casa de la Cultura.⁷⁰

Las revistas *Pucuna*, *Indoamérica* y *La Bufanda del Sol* representan históricamente un importante referente del periodismo cultural en el Ecuador, apoyados en las definiciones de Jorge Rivera, por su tendencia hacia la intelectualidad y la reflexión, con mayor énfasis hacia la literatura. Después de estas publicaciones la cultura no volvió a tener un espacio

⁶⁸ Sus inicios fueron en 1968, en un frente del Partido Comunista Marxista-Leninista, PCML, de tendencia maoísta. El frente terminó actuando más como un organismo gremial antes que como un frente partidario.

⁶⁹ Biografía de Fernando Tinajero en: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo5/t3.htm>

⁷⁰ Raúl Vallejo, “La Bufanda del Sol, segunda etapa: aproximación inicial”, en *Kipus*, Revista Andina de Letras, No. 20, Quito, 2006, p. 127

exclusivo apoyado de eventos y reuniones intelectuales, se quedó simplemente en la sección cultural de algunos rotativos y suplementos de corta duración.

Pero el período más importante de difusión de las artes plásticas fue a mediados de la década de 1970 y principios de 1980. Digamos que era la primera vez que temas culturales se trataban ampliamente en los medios televisivos, radiales, pero sobre todo, impresos. Sin embargo, la información no era tan generosa, en comparación a otras temáticas.

Revista Artes

Fue valiosísimo el aporte que realizaron Luce De Perón, Javier Ponce e Iván Cruz por la creación de la Revista Artes, la misma que contó con un destacado grupo editorial conformado por María Eugenia Pallares, Alexis Naranjo, Claudia Pachón, Ramiro Rivas, Wladimiro Rivas y Xavier Vásquez.

Según Iván Cruz el objetivo principal de la creación de esta revista era un poco llenar el enorme vacío editorial y reflexivo, desde los medios, entorno a las distintas manifestaciones artísticas. “No habían pensadores, críticos, periodistas que se dediquen a la cultura, y en uno de sus múltiples renaceres la Galería Artes, bajo la dirección de Javier Ponce, que había estado ligado a los medios de comunicación y especialmente al campo editorial, nace esta revista para tocar temas sociales y culturales poco discutidos”.⁷¹

El propósito de De Perón, Cruz y Ponce fue desarrollar un nuevo concepto: “tomar una línea clara en la discusión del arte neofigurativo... reflexiones acompañadas de las exposiciones de Miguel Varea, Washington Iza, Ramiro Jácome y Gabriel García”.

Durante los escasos seis números que salieron a la venta también contaron con la colaboración de reconocidos artistas literarios y plásticos como Jorge Velasco, Ulises

⁷¹ Entrevista a Iván Cruz, 1 de marzo de 2013

Estrella, Álvaro Castillo, Amílcar Albán, Franklin Carcelén, Ramiro Jácome, Nicolás Svistoonoff y Miguel Varea.

Revista Artes estableció su propio horizonte de expectativas, tal como define Rivera a las revistas culturales, “a través de textos que anticipan el tipo de resonancia que desean activar. Se trata, desde luego de sus *propias expectativas* doctrinarias, y no del complejo mundo de acciones y reacciones que se desatan más allá de la autoreflexión y la referencialidad interna del grupo emisor”.⁷²



Figura 3. Portadas de la Revista Artes números 1, 4 y 5 (1978⁷³)

En su primera publicación, *Artes*, a modo de presentación detalla el contenido a trabajar en ese y en los siguientes números: “Sus secciones, cada una distinta y diferenciada se justifican así:

1. Ver y ser visto: los eventos culturales, los libros, los discos, lo que ocurre en nuestra ciudad, lo que se anuncia, lo que nos llega.

⁷² Rivera Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, 1995, p. 39

⁷³ No hay la exactitud de las fechas de estas publicaciones en los archivos a los que se tuvo acceso.

2. El cuento: la creación nueva, que necesita ser discutida antes de entrar, en cuerpo entero, en el libro o en la expresión plástica. También la expresión popular anónima que se pierde o sobrevive difícilmente en la memoria de las gentes.
3. Ojo con el arte: nuestra actividad como Galería Artes. Una galería que expone para criticar, con un programa de trabajo que incluye coloquios. Audiciones musicales, información sobre las corrientes estéticas. En síntesis: ojo, arte fresco y nuevo que debe criticarse.
4. Polémica: sobre todos los campos de la cultura. Diversos puntos de vista recogidos desapasionadamente y sin sectarismo.
5. Crónica / Crítica: lo que se produce, dice y hace fuera de nuestro país y que nos interesa. También lo que se produce, dice y hace entre nosotros y que exige más espacio y mayor número de palabras que las que pueden dedicárseles dentro de ‘ver y ser visto’”⁷⁴.

Con una visión amplia, la revista *Artes* destacó varios puntos de vista sobre temas polémicos dentro del campo cultural. En el caso de las artes plásticas, se publicaron artículos que abordaron la falta de curaduría y crítica de arte y sobre la comercialización y el mercado cultural de ese entonces.

En una entrevista a Jorge Romero Brest⁷⁵, realizada por Luce De Perón en 1978, a propósito del Segundo Concurso de Artes Plásticas, promovido por el Banco Central y donde el ganador fue Milton Barragán, se revelaron opiniones relacionadas a la falta de criterio para elegir una obra y de la apatía cultural que existía en el momento. También se cuestionó la ausencia de los medios en tener un acercamiento con estos personajes.

⁷⁴ “Para comenzar”, en Revista *Artes*, No. 1, Quito, 1978

⁷⁵ (1905-1989) Influyente y discutido crítico de arte argentino, vinculado a la promoción de las escuelas de vanguardia entre las décadas del 60 y del 70 en América Latina.

En lo que tiene que ver con el mercado del arte, la revista publicó “Entre el arte y la comercialización”, debatiendo a partir de los criterios de algunos artistas como Viteri, Jácome, Solís y Naranjo. Ellos son quienes cuestionan la ausencia de políticas culturales en las galerías y de crítica especializada.

La temprana suspensión de las publicaciones de *Artes*, se debió según Luce De Perón, a pretensiones políticas de extrema izquierda, de un grupo de colaboradores de la revista, que en su momento quisieron apoderarse del medio, orquestados de alguna manera por el pintor Oswaldo Guayasamín.

Los temas tratados y en la revista *Artes*no tuvieron mayor trascendencia en otros medios de comunicación de prensa escrita. *El Comercio* y *El Tiempo* fueron muchísimo más conservadores en sus agendas culturales, sin mayor reflexión alrededor de la estética ni de crítica de arte, a excepción de algunos caso en los cuales Rodrigo Villacís, Hernán Rodríguez Castelo y Lenin Oña abordaron algunos de estos aspectos.

La *Artes* fue la única revista especializada de cultura, con un espacio generoso hacia las artes plásticas y los discursos que se generaron alrededor de estas manifestaciones.



Revista Diners

Otra de las revistas que aparecen al final de la década de 1970 con importante contenido cultural, y específicamente de artes plásticas, es *Diners*. Financiada por el grupo económico de Fidel Egas. Las publicaciones llegan hasta la actualidad solamente a los tarjetas habientes de *Diners*, un mercado absolutamente restringido pero que a pesar de la crisis que atravesó el arte, logró mantenerse.

El consejo editorial del primer número, publicado en 1979, estuvo conformado por Ernesto Albán, Rodrigo Villacís, Gerardo Guevara, Rosendo Benalcázar y José Vicente Jiménez. La revista dedicó portada a las artes plásticas e inició sus publicaciones con cuadro Miguel Varea, en homenaje al grabado en el Ecuador, como tema central de la revista. Reportaje escrito por el novelista y crítico de arte, Manuel Esteban Mejía, quien ya había venido escribiendo en las publicaciones culturales de *El Comercio*.

El artículo recogió la biografía, la trayectoria y la técnica de cinco artistas, que a la fecha habían logrado un reconocimiento importante, y que por lo tanto, repercutieron significativamente a nivel mediático. Se trata de Nelson Román, Nicolás Svistoonoff, Ramiro Jácome, Oswaldo Viteri y Miguel Varea. Aquí un fragmento:

“El Grabado exige aplicación conjunta del arte y técnicas. Mientras las otras modalidades creativas se perfilan, predominantemente, en la primera línea, este obliga a un conocimiento más profundo de diversos mecanismos de ejecución. Establece un proceso. Más en este proceso diferenciar ambas líneas es reiterar un desacuerdo que sólo se justifica por razones menores”⁷⁶.

⁷⁶ Mejía Manuel E., “El grabado en el Ecuador”, en Revista Diners, No. 1, Quito, 1979.

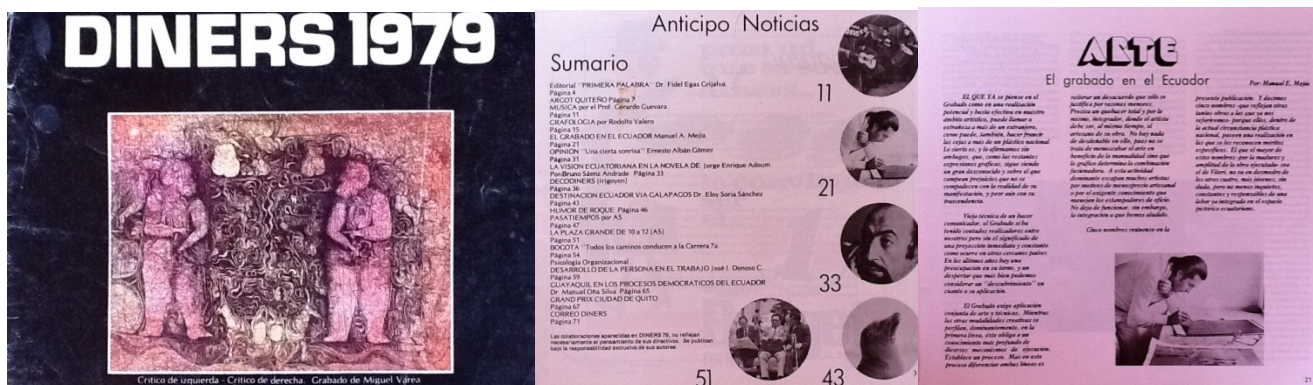


Figura 5 Primera publicación Revista Diners 1979

Alexandra Kennedy comenta que esta revista poquísimas veces sirvió como promotora de los artistas jóvenes de Quito. A su criterio, quienes aparecían en la revista ya contaban con alguna trayectoria en cuanto a exhibiciones y comentarios en prensa.⁷⁷

Asunto que critica Iván Cruz, pues a su opinión *Diners* exigía la donación de obras de arte a cambio de portadas y reportajes escritos por el “crítico de moda”, y lo que es peor, adoptando una postura desinformadora al querer igualar a todo artista, dándole el mismo espacio y la misma importancia. “Nunca destacaba nadie, los mismo adjetivos se utilizaron para todos los artículos”⁷⁸.

Las temáticas que más destacaron en esta revista, en sus primeros números, estuvieron relacionados a la crítica de arte, y como géneros periodísticos la entrevista y el reportaje de investigación, apoyado de gran material fotográfico del artista y de su obra. El espacio en

⁷⁷ Entrevista con Alexandra Kennedy, octubre de 2012

⁷⁸ Entrevista con Iván Cruz, 1 de marzo de 2013.

* Otra de las revistas de la época, y de la que existe poca información es la Revista Nueva: medio político – cultural, creado en 1975, bajo la dirección de la socióloga Alejandra Adoum, hija del desaparecido escritor Jorge Enrique Adoum. Lenin Oña fue uno de los historiadores de arte de la época quien escribió en algunas de las publicaciones de *Nueva*. Aunque la esencia de la revista era política, también se dio importante espacio a las artes plásticas y a los lugares alternativos donde se realizaban exhibiciones plásticas. Como fue el caso de la apertura de los Talleres Guápulo, en 1976. Revista Nueva abordó el tema desde la necesidad de manifestar las inquietudes sociales que tenían los artistas jóvenes de la época y a su vez, la importancia de estos nuevas salas.

portadas fue, por decir de algún modo, muy generoso para las artes plásticas, hecho que hasta la actualidad se mantiene.

Diners supo mantenerse en circulación primeramente por la base económica que la sostenía, pero además porque su sistema de mercado cautivo le ha permitido subsistir, a pesar de la caída importante de la comercialización en galerías privadas, qué ocurriera años más tarde.

Diario *El Comercio*

En diario *El Comercio*, por ejemplo, en julio de 1976 ya había una corta sección cultural semanal y un suplemento dominical, dentro del cual se escribían artículos sobre artes plásticas. Entre semana existía el espacio que se llamaba “INFORMACIÓN CULTURAL”, donde únicamente se mencionaban, tipo agenda, los eventos relacionados con la poesía, literatura, publicaciones, conferencias y artes plásticas. Una agenda cultural meramente descriptiva e informativa, en un espacio de ¼ de página.

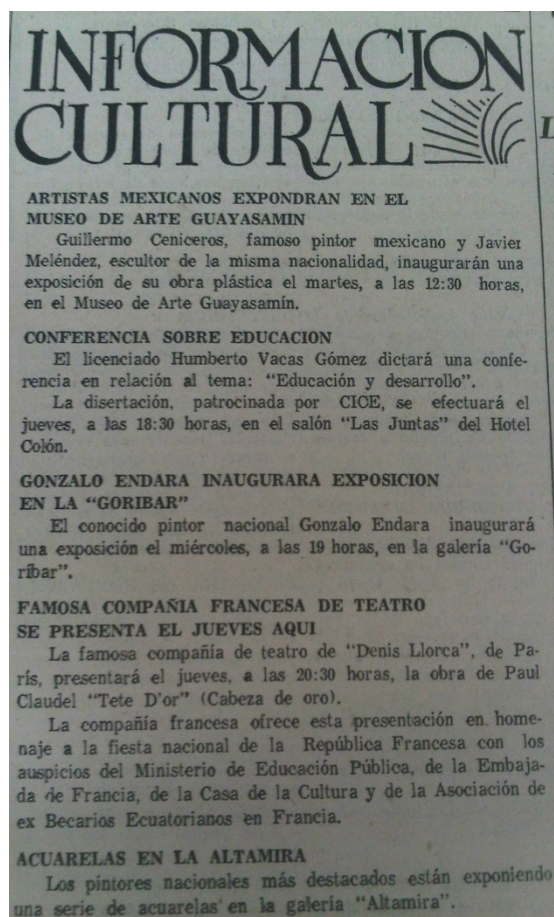


Figura 5 Agenda cultural diario El Comercio, 4 de julio 1976

Se revisaron las publicaciones de este diario de todo el mes de julio, del mismo año. Las portadas fueron dedicadas a temas políticos, económicos y de asuntos internacionales. A la cultura, nada.

En cuanto al suplemento, que circulaba en aquellas fechas los días domingos, sí tenía información valiosa en temas culturales, y puntualmente, en temas sobre artes plásticas. Sin embargo, las portadas de dicho suplemento en su mayoría estaban vinculadas a otros temas. La publicación del domingo 4 de julio de 1976 tiene como portada y como tema principal el

Bicentenario de los Estados Unidos.⁷⁹ En general, la distribución del suplemento era el siguiente:

PRIMERA: portada

SEGUNDA Y TERCERA: Literatura y arte (artículos de poesía escritos por Jorge Carrera Andrade, y sobre artes plásticas por Leonardo Barriga López)⁸⁰

CUARTA: rincón infantil, cartas, relatos, cuentos para niños

QUINTA: Reportaje especial (muchas veces destinado a artes plásticas, por ejemplo, estudiantes ceramistas de la facultad de artes, las reliquias artísticas del pasado, arte en los conventos de Quito, museos, etc., redactados por el periodista Fernando Villarroel)

SEXTA: Curiosidades científicas, salud y tecnología

SÉPTIMA: Medio ambiente

OCTAVA: Cine

El Comercio generalmente narraba sus publicaciones de artes plásticas bajo el esquema periodístico típico del poder identificar el quién, cómo, dónde y el cuándo. Se apostó más a la reseña que a la crítica o a la opinión en editoriales. Además, la fotografía que acompaña a la noticia de arte muchas veces no tuvo nada que ver con el trabajo presentado por el artista, sino con los asistentes al evento cultural. Pareciera que el fin fue mostrar eso. Recordemos que el arte era un símbolo de estatus.

En cuanto a las imágenes, existe una marcada diferencia entre la revista *Artes y El Comercio*. En la primera se publicaron por ejemplo varios desnudos de Ramiro Jácome o

⁷⁹ Esto llama la atención no solamente en este suplemento cultural de *El Comercio*, sino en el resto del contenido del diario, pues en la época la cobertura a temas relacionados con la política de EE. UU, incluso en temas culturales, ocupaba espacios importantes, como la inauguración del auditorio *Lincoln*, en la embajada americana. La economía y política nacional estaba vinculada informativamente a la de EE.UU. Recordemos que durante la época, el Consejo Supremo de Gobierno dirigía nuestro país y estuvo muy influenciado por EE.UU.

⁸⁰ Los artículos de artes plásticas generalmente eran narraciones sobre las técnicas del artista, el color, las formas y los materiales utilizados.

los dibujos neofigurativos de Miguel Varea, mientras que en el segundo le apostaron más por retratos de los artistas, personajes que asisten a las exposiciones. Muy poco de la obra.

Cabe aclarar que, naturalmente, una de las características de las revistas es su público definido, mientras que los periódicos abarcan a un mercado más amplio. Sin embargo, la comparación se la hace en función del área de artes plásticas exclusivamente.



Figura 5 Suplemento cultural de Diario El Comercio, 4 de julio de 1976

Iván Cruz compartió a esta investigación su criterio sobre la posición que tuvo Diario El Comercio frente al tema cultural. Aseguró que mucho tuvo que ver su editor en aquella época, Elodoro Ayllón, que estuvo al frente por más de 10 años, “su aporte no fue mínimo, sino malo, nocivo porque lamentablemente su inclinación fue notoriamente hacia el folclor,

hacia los paisajistas, muy poco sobre arte de vanguardia que irrumpía en aquella época.”⁸¹

Sin embargo, en el trabajo de campo realizado para esta tesis, se logra constatar que la cobertura hacia los artistas de vanguardia existió pero sin hacer mayor análisis ni reflexión en el discurso de sus actores. El mercado en el que se desarrollaba el arte durante los años de 1970 y la exhibición de obra ecuatoriana en las múltiples galerías y posteriormente en el extranjero, desarrolló así mismo una agenda relacionada a estas temáticas. No destacaron reportajes relacionados a la ausencia de curaduría especializada o sobre la incidencia que tuvo la economía en la comercialización del arte.



Figura 6 Suplemento cultural de Diario El Comercio

⁸¹ Entrevista con Iván Cruz, 1 de marzo de 2013

Diario El Tiempo

Además de *El Comercio*, otro periódico que destacó a partir de los años de 1960 fue *El Tiempo*. Apareció el 6 de enero de 1965, en plena dictadura de la Junta Militar presidida por Carlos Jijón “al cabo de un largo y difícil proceso de gestación... Fueron el Consejo Arquidiocesano y los obispos ecuatorianos, contagiados del entusiasmo del Cardenal Carlos María de la Torre, quienes aportaron el capital en base, que se convirtió en el mayor paquete accionario de La Unión C.A, organizada con la idea de sacar un diario católico”.⁸² A mediados de los años de 1970 el diario pasó a manos del empresario Granda Centeno.

El medio logró reclutar un grupo de jóvenes que tenían alguna experiencia en revistas literarias y otros con trayectoria periodística como Hernán Rodríguez Castelo, Rodrigo Villacís, Francisco Febres Cordero, Diego Oquendo, Benjamín Ortiz, Ernesto Albán y Javier Ponce.

En *El Tiempo* fue evidente cómo el espacio de difusión se fue incrementando conforme aumentaba también el número de galerías y de artistas reconocidos. Se encontraron en las publicaciones de este diario destacados titulares, entrevistas, reportajes y artículos de crítica de arte. A la larga llegaron a detallarse aún más en el suplemento cultural *La Gaceta*. Hubo un espacio importante (no a nivel de portadas o páginas completas) al tema de las Galerías Artes y Siglo XX, los eventos ahí realizados repercutieron más en *El Tiempo* que *El Comercio*.

⁸² Villacís Molina, Rodrigo, “Vida, pasión y muerte de un diario”, en Revista Diners, No. 26, Quito, 1984.



Figura 7 Artículos de prensa de Diario El Tiempo, 22 de noviembre y 23 de agosto de 1978

Hernán Rodríguez Castelo, Rodrigo Villacís y posteriormente Francisco Febres Cordero, fueron piezas clave en las páginas culturales de este medio durante la década de 1970.

Como dato relacionado, se menciona que en *La Gaceta* Rodríguez Castelo publica, el 8 de enero de 1978, su cuento en verso "Sianna y la araña", con ilustración del consagrado artista ecuatoriano Eduardo Kingman.



Figura 8. Portada La Gaceta, Ilustración de Miguel Varea

Diario Hoy

Al entrar a la década de 1980, ya se habían consolidado varios productos escritos referentes a la cultura. La CCE, según el escritor y periodista Diego Cornejo, se había dedicado a la reconstrucción de su edificio y había dejado de lado las publicaciones. Hecho que coincidió con el aparecimiento de la editorial Conejo (1979), que empezó a funcionar como centro de divulgación de la literatura ecuatoriana, se recuperaron importantes textos, narraciones y cuentos, logrando una gran difusión a nivel local y nacional.

En 1982 Jaime Mantilla Anderson crea, bajo la dirección de Benjamín Ortiz, el diario *Hoy*. Dentro del grupo de redactores estaba Simón Espinosa, Humberto Vacas Gómez, Francisco Huerta, Claudio Mena Villamar, Francisco Febres Cordero, Carlos Vera, Javier Ponce y Gonzalo Ortiz. Según el periodista Felipe Burbano de Lara, el diario *Hoynació* para abrir los espacios informativos en una sociedad que empezaba a plantearse, quizá por primera vez en su historia, seriamente el tema de la democracia. “El Ecuador inauguró en silencio una etapa de adversidad y crisis, cuando en agosto cayó en mora de sus pagos

internacionales (...) semejante golpe resultó incomprensible para una población que se había acostumbrado a la bonanza petrolera desde hace 8 años...”⁸³

En el ámbito cultural, la revista dominical *La liebre ilustrada* (1987) había sido uno de los productos más significativos para difundir temas de esta materia por medio de *Hoy*. Diego Cornejo, Javier Laso y Javier Ponce habrían sido el puntal para que esta revista surja y se mantuviera largo tiempo en el mercado. Años más tarde, por desavenencias de los autores, la revista empezó a circular en *El Comercio*, con el mismo nombre, único caso en el país.

3.1 Características de los suplementos culturales

En el Ecuador, a lo largo de la historia del periodismo, han aparecido en los distintos medios escritos suplementos culturales, como espacios definidos y permanentes para la difusión de las artes. Lo que inicialmente aparecía en cortas líneas, luego se desarrolló el contenido a páginas o a insertos exclusivos arte y cultura, dentro de los cuales se hizo crítica de libros, crítica teatral y opiniones sobre eventos vinculados al arte.

La ‘departamentización’ de las secciones culturales es un proceso que comienza a verificarse en América Latina, según Jorge Rivera, a comienzos de este siglo, con la aparición de los primeros suplementos autónomos, coleccionables y destinados a una franja más restringida de lectores. “La conducción periodística e intelectual es confiada por regla general a figuras de cierto prestigio, que no son necesariamente periodistas en el sentido convencional, aunque en las últimas décadas la dirección o coordinación de suplementos parece haberse profesionalizado... el *staff* de colaboradores de suplemento suele tener las mismas características: lo constituyen básicamente escritores, ensayistas y especialistas

⁸³ Felipe Burbano de Lara en <http://www.hoy.com.ec/libro2/avance/recuer2.htm>

(que pueden o no poseer educación universitaria), y más ocasionalmente periodistas de la redacción general”.⁸⁴

Lo anteriormente expuesto coincide con lo que durante este trabajo se ha venido planteando, en referencia a los intelectuales que asumieron el rol de periodistas culturales en los distintos medios, reflejado, para citar un ejemplo, en el caso del suplemento cultural de diario *El Tiempo*, *La Gaceta*, que fue dirigida, en diferentes momentos, por intelectuales destacados en las décadas de 1970 y 1980: Hernán Rodríguez Castelo, Rodrigo Villacís Molina y Francisco Febres Cordero.

Las revistas *Pucuna*, *Iberoamérica*, *Bufalda del Sol*, *Artes* y las revistas institucionales del Banco Central del Ecuador tenían como característica principal reunir firmas de reconocidos personajes nacionales y extranjeros, de hecho, parte de su prestigio editorial estuvo relacionado a conseguir ese objetivo en el mayor número de sus publicaciones.

Por otro lado, los grandes medios hegemónicos, tales como *El Comercio*, *El Tiempo* y más tarde *Hoy*, tal como dice Rivera “tendieron en algún momento a producir un recorte demasiado estereotipado y excluyente, que marginaba la emergencia de figuras o formas culturales más modernizadoras, o la simple integración al circuito de las generaciones intelectuales más jóvenes”.⁸⁵ Iván Cruz afirma que durante su paso por la dirección del Centro Cultural Artes, comúnmente los boletines que esta Institución enviaba a los medios, generalmente fueron mutilados a conveniencia de espacio y de interés de los medios y que además las coberturas estaban direccionadas hacia el arte tradicional de la época.⁸⁶

⁸⁴ Rivera Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, 1995, Paidós, p. 92

⁸⁵ Ibid, pg. 94

⁸⁶ Entrevista con Iván Cruz, marzo de 2013.

3.2 Las artes plásticas en la prensa

Durante la década de 1970, generalmente, las portadas se fueron haciendo en función del acontecimiento del momento, de lo contrario, ¿de lo novedoso?, ¿de lo espectacular?, ¿de “lo más importante”? El criterio se sesgó casi siempre hacia lo vendedor, lo polémico y lo llamativo y el arte, para muchos, no encajó, estuvo lejos de ser interesante y leído.

Para evitar la crítica subjetiva de los medios en mención, el siguiente análisis de contenido se lo realizará en función de la Teoría de la *agenda-setting*.⁸⁷ Interesa saber qué seleccionaron los editores en la agenda del medio, priorizando en la investigación, el tema cultural. La opinión que muchos teóricos de la comunicación tienen acerca de los medios es bastante pesimista. Joost Smiers es uno de ellos; él asegura que estos “venden un producto: la audiencia. En efecto, el producto de los medios, la audiencia, se convierte en un mercado segmentado. Las distintas clasificaciones del mercado de audiencias pueden venderse como mercados objetivo a los publicitarios de forma separada o acumulado.”⁸⁸ Este criterio nos abre la posibilidad de debatir a partir de las audiencias como tema para definir contenidos por parte de los editores.

Primeramente, la academia tampoco estuvo fortalecida en ese aspecto. Quienes estuvieron al frente de las secciones culturales en la época que aquí se estudia, afirmaron no haber recibido ningún tipo de capacitación de tipo periodística en el medio donde trabajaron. Diego Cornejo incluso niega la existencia de una escuela dentro del periodismo

⁸⁷ Durante los años de 1970, McCombs y Shaw estudian, a partir de sucesivos trabajos empíricos, el papel que juegan los medios en función de los temas o asuntos que ocurren en el mundo y que son considerados prioritarios para publicarlos, además de la influencia de este conjunto de noticias sobre la percepción del público y cómo determinados temas elegidos por los medios de comunicación influyen en la prioridad que el público les da. Esto es lo que ambos teóricos llamaron la *agenda setting*.

⁸⁸ Smiers Joost, *Un mundo sin Copyright: artes y medios en la globalización*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 50

cultural en nuestro país, que haya servido como referente para las futuras generaciones: “los medios y quienes los dirigen son incultos”.⁸⁹

Además, el periodismo cultural no estuvo en ninguna de las ramas que se ofrecían en ese entonces en lo que era la única Escuela de Ciencias de Comunicación Social, tampoco el de historia de arte como licenciatura o especialización.

Volviendo al tema de agenda de medios, Raquel Rodríguez, quien a finales de los años de 1990 profundiza el estudio sobre la *agenda setting*, afirma que generalmente las elecciones la política destacan como los temas más publicados y que existe una elevada correlación entre los temas a los que dan importancia los medios de difusión y los que interesan a sus audiencias.⁹⁰ Algo que comúnmente hemos escuchado en nuestro país: lo que vemos en los medios es lo que realmente somos. Sin embargo, la responsabilidad no se la puede trasladar a los públicos, sería injusto y hasta mezquino, pues el acceso al conocimiento sobre muchos temas, tal como el de la cultura, no le corresponde únicamente a los medios, como se mencionó inicialmente, el asunto va más allá, y tiene que ver precisamente con la educación inicial, la formación profesional y la divulgación por parte de organismos públicos. Estos últimos, con una mayor responsabilidad.

Lo que sí pudo estar sucediendo es que los medios, aprovechándose de esta realidad, por el simple hecho de responder a intereses económicos principalmente, publicaba, como dice Zaid, un “paquete de *soft news*, frente a las verdaderas noticias: desastres, guerra, política, deportes, crimen, economía. Se añade como una salsa un tanto exótica, porque de todo hay que tener en las grandes tiendas”.⁹¹

⁸⁹ Entrevista con Diego Cornejo, 1 de marzo de 2013.

⁹⁰ Rodríguez Díaz Raquel, *Teoría de la agenda-setting*, <http://www.obets.ua.es/obets/libros/AgendaSetting.pdf>

⁹¹ Zaíd, Gabriel, “El Periodismo Cultural: Género deficitario”, en Revista Búho, No. 50, Quito, 2011.

Los artículos sobre arte redactados en los medios tradicionales fueron presentados como mercancía o como espectáculo. Mencionando nada más la hora, la fecha y el nombre del artista, pocas veces se reflexiona sobre la creación artística.

Vale la pena abrir el debate a partir de la existencia o no de un periodismo cultural en nuestros medios impresos. El ensayista mexicano Gabriel Zaíd hace una dura crítica hacia el periodismo y la educación universitaria: “lo escandaloso no es que escriban reportajes, comentarios, titulares o pies de fotos con tropezones parecidos, sino que lleguen hasta el público avalados por sus editores (...) los editores avalan la incultura como si fuera cultura, y la difunden, multiplicando el daño”.⁹²

Zaíd también añade que los medios requieren de un reportero capaz de entender lo que sucede en un cuadro. “Hoy se interesan en los actos sociales o chismosos de la vida literaria, como si fuera la vida literaria”.

Carlos Mora, editor de diario *Últimas Noticias*, cree en la necesidad permanente de contar con un periodista especializado para las coberturas de artes plásticas⁹³; sin embargo, el hecho de que ocurra esto posiblemente no signifique que el artista logre un acercamiento de su obra con los públicos porque a la par seguirían existiendo “las estrellas de televisión, los grandes futbolistas, que ejercen sobre las costumbres, los gustos y las modas (...) influencia que antes tenían los profesores, los pensadores y los teólogos”⁹⁴. Pero en su momento no se debatió precisamente eso, la banalidad de la cultura, desde los medios, cuestionando incluso su labor, la presencia del arte en los medios estaría absolutamente desligada de lo que muchas veces cuestiona el artista en su trabajo.

⁹² Zaíd, Gabriel, “El Periodismo Cultural: Género deficitario”, en Revista Búho, No. 50, Quito, 2011.

⁹³ Entrevista con Carlos Mora, julio de 2012.

⁹⁴ Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Quito, 2012, p. 37

4. Difusión cultural desde museos y centros culturales

4.1 Centros culturales importantes

Según un estudio compartido por el Ministerio de Cultura, los museos aparecieron en el Ecuador en el siglo XX y alcanzaron su auge particular desde la segunda mitad, específicamente durante las décadas entre 1940 y 1970. Los museos estatales (34,9%) se encontraban en su mayoría bajo la rectoría del Ministerio de Educación y Cultura y la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Los museos para-estatales (26,5%) correspondían al Banco Central y según este estudio fueron los más atendidos, tanto económica como administrativamente. En lo que respecta a privados (38,6%) donde destacaban los religiosos.

Antes de la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), los artistas plásticos contaban con escasas oportunidades de difundir su trabajo. “Verdad que durante algunos años venía presentándose la Exposición Municipal ‘Mariano Aguilera’, pero ella fue decayendo y perdiendo interés tanto para los pintores como para el público (...) puede decirse que solo a partir de 1945, año en el que la Casa de la Cultura Ecuatoriana presenta el Primer Salón Nacional de Bellas Artes, los Artistas Plásticos experimentan una gran inquietud alentados por el estímulo que les da este organismo”⁹⁵, esto a pesar de las duras críticas que cuestionaron un manejo elitista de la cultura, la inestabilidad institucional y la falta de atención a la producción artística, que desembocaron en conflictos como la toma de la Casa por sectores de izquierda (1966) y el rechazo de un grupo de artistas a participar en el más importante evento organizado por la CCE, como fue la Primera Bienal de Quito (1968).

⁹⁵ Ribadeneira Edmundo, *La Plástica Ecuatoriana a través de las exposiciones en el Salón de Bellas Artes*, en Trece años de Cultura Nacional, Ensayos, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944 – 57, p. 227

Pero a criterio del vicepresidente de la CCE, Jaime Galarza, la situación actual ya no es la misma de décadas pasadas, y esto ha repercutido negativamente para la difusión de las artes plásticas, y es que las instituciones culturales relacionadas al arte, trabajan cada una por su lado, lo que las une simplemente es un acuerdo de colaboración. Hecho que definitivamente tiene mucho que ver con la necesidad de plantear una política macro que regule cada una de las actividades. Sin embargo, Susan Rocha, curadora y crítica de arte, tiene una visión contraria. Ella asegura que es muy favorable contar con distintos espacios, donde cada quien se dedique a lo suyo, pues la homologación de museos generaría, a su criterio, procesos de desatención. “La homogeneidad es algo de modernidad que no adoptaría. Lo importante de lo contemporáneo en lo diverso y lo plural”⁹⁶.

El primer Salón Nacional de Bellas Artes se abrió el 24 de mayo, en el local del Museo Nacional de Arte Colonial, donde expusieron Oswaldo Guayasamín, Manuel Rendón Seminario, Jaime Andrade Moscoso, entre los más importantes. Más tarde, el mismo salón se abrió en el mismo edificio de la Casa de la Cultura y se lo presentó conjuntamente con la exposición municipal “Mariano Aguilera”.

El ex Banco Central del Ecuador (BCE), según Pamela Cevallos, asumió un sentido de coleccionismo público. Utilizaba sus recursos en proyectos culturales que tenían que ver con la conservación de la arqueología y arte colonial, de hecho, hoy tiene la colección más importante del país y su proyecto más relevante fue el Museo Nacional, inaugurado en 1969. “Esta valorización de la cultura material, principalmente desde una mirada estética, estuvo permeada por una necesidad de construir un imaginario nacional; es decir, el museo, al igual que los mapas y los censos, permitía visualizar las ‘comunidades imaginadas’. A

⁹⁶ Entrevista Susan Rocha, mayo 2012

finales de los setenta, el BCE organizó sus propios salones de artes plásticas, lo que le permitió incorporar el arte moderno en sus colecciones, desde una lógica pictocentrista.”⁹⁷

Algunos artistas y curadores reconocen el trabajo que realizó BCE, por ejemplo, el crítico de arte Rodrigo Villacís asegura que lo que en su momento realizó el BCE no se compara con lo que han hecho el resto de instituciones en nuestro país.

En lo privado, la Galería Siglo XX y la Galería Artes se plantearon como una alternativa en el movimiento cultural de Quito, priorizando nuevas propuestas para abrir mercado, que se logró gracias a la gestión de Wilson Hallo y las exposiciones de arte moderno de pintores y escultores internacionales. A decir de Pamela Cevallos este movimiento impactó significativamente en el arte ecuatoriano, pues sus discursos “buscaron conjugar la reivindicación de lo latinoamericano con la internacionalización de los lenguajes artísticos (...) además, contribuyó a construir el valor y la autoridad de los representantes de la plástica moderna ecuatoriana”.⁹⁸ Fueron 130 exhibiciones de artistas nacionales y extranjeros las que se mostraron. Después de los intentos por montar galerías de los pintores Camilo Egas (1926) y Eduardo Kingman (1941).

Muchas galerías privadas se cerraron a partir de la dolarización. En el ámbito público se fueron creando nuevos espacios, como el Museo Metropolitano, el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, entre otros. Trinidad Pérez asegura que, lamentablemente, estas instituciones no han estado del todo preparadas para los cambios en cuanto a lenguajes artísticos, pues actualmente los artistas jóvenes se están insertando en un

⁹⁷ Isla Temática, de Pamela Cevallos, en Catálogo INHUMANO, El cuerpo en el arte ecuatoriano, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2011, p. 54

⁹⁸ Ibid, p. 54

arte tal vez menos complaciente (refiriéndose al arte conceptual): “Se han abierto debates al respecto y eso es bueno, pero falta”.⁹⁹

Por su lado, Ana Rodríguez, curadora y ahora Directora de la Fundación Museos de Quito, en una entrevista concedida para el *Almanaque de Artes Plásticas*, en septiembre de 2009, aseguraba lo siguiente: “los salones cumplieron un rol muy importante en un determinado momento de la pintura modernista (...) las instituciones no lograron generar y reproducirse de la misma forma que los artistas y las demandas del público. Hoy los artistas requieren de procesos curatoriales, pues el mundo del arte está atravesado de otros discursos (...) Lamentablemente, la institucionalidad se quedó, no se reprodujo de un modo rico y variado. La idea no era cerrar el Mariano Aguilera sino abrir diez salones más (...) crear fondos para el arte contemporáneo, para la pintura, para la artesanía e intentar cubrir distintos procesos”.¹⁰⁰ Era importante, según Rodríguez, dejar de simplificar la entrega de premios a los artistas, que a la larga no les aportaron en nada.

Se vivió, según Rodríguez, un conservadurismo atroz porque quienes administraron la cultura en municipios y museos no sabían cómo manejar la diversidad y están ancladas en una lógica de vanguardias.¹⁰¹

A pesar de estos intentos para promover el arte y la cultura en el Ecuador, muchos creadores afirman no haber tenido apoyo en la difusión de su trabajo. Y la queja va en torno incluso hacia los concursos, en los que se convocan a los mismos artistas de siempre y los premios son entregados a los llamados “artistas consagrados”.

De alguna manera, la creación de instituciones trajo consigo una burocratización de la cultura, pues para hacer un evento o una exposición los artistas tenían que conseguir citas

⁹⁹ Entrevista con Trinidad Pérez, agosto de 2009.

¹⁰⁰ Ana Cristina Rodríguez, entrevista septiembre 2009

¹⁰¹ Cabe señalar que estas declaraciones Ana Rodríguez las dio antes de ser Coordinadora del CACQ.

con los altos ejecutivos y además, regirse a condicionamientos que muchas veces no coincidían con sus propuestas.

4.2 Publicaciones difundidas por Instituciones públicas y privadas

Además de la Revista Artes, varias instituciones, entre públicas y privadas, le dieron un sustancial aporte de difusión a las artes plásticas durante la década de 1970. Se trata de las instituciones culturales más importantes del momento: Casa de la Cultura Ecuatoriana y Banco Central. Esta última, a criterio de Alexandra Kennedy, la que mayor aporte le dio a las artes plásticas, en lo que a difusión respecta. “La década dorada del BCE no inicia en el 70, sino que va desde 1976 hasta 1986. Es el momento en el que se empieza a gestionar la comunicación de las artes desarrolladas en ese momento... se publicaron libros y catálogos importantes y además un medio exclusivo del Banco, como es la Revista Cultura”.¹⁰²

El promotor de estos proyectos fue, según la historiadora, Hernán Crespo Toral. Gracias a él, las actividades que realizó el BCE tuvieron un alcance en la prensa nacional en internacional.

De la mano del BCE, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural también promovía proyectos que contribuyeron a la difusión del arte, principalmente en Quito.

La *Revista Cultura*, del ex Banco Central del Ecuador, tuvo como objetivo principal llenar el vacío existente en el campo de publicaciones suficientemente documentadas y autorizadas sobre las diversas culturas del Ecuador. “Claros fueron desde un principio los límites y condiciones de esta revista: seriedad en el tratamiento, claridad en el modo,

¹⁰² Entrevista con Alexandra Kennedy, octubre de 2012

libertad académica en el enfoque, culturas ecuatorianas en el contenido. En consecuencia excluía aquellos estudios, valiosos en sí, pero no vinculados con la temática señalada”.¹⁰³

La revista fue trimestral y estuvo dirigida a profesores, estudiantes, académicos y actores vinculados a la cultura. Se creó en 1977, bajo la dirección del Centro de Investigación y Cultura del ex BCE. El consejo editorial estuvo conformado por Simón Espinosa, Francisco Aguirre, Juan Freile, Samuel Guerra, Carlos Marchán e Irving Zapater. Sin embargo, para el abordaje de temas específicos, la revista logró reunir a un gran número de pensadores nacionales e internacionales, relacionados a la cultura, como el filósofo argentino Arturo A. Roig, Jorge Dávila, Gustavo Jácome, Laura Hidalgo, Darío Jara, Udo Oberem, Esteban Del Campo, Raúl Pérez, Federido Ponce, entre otros.

Algunos números de la revista llegaron a editar su contenido dentro de más 300 páginas, con 6 secciones claramente definidas en los siguientes temas:

1. **Estudios.** Ensayos que abordansobre el pensamiento, la literatura, la historia y la sociología nacional.
2. **Actualidad Cultural,** con temas relacionados a la educación, la realidad urbana y la ideología. Todos de acuerdo a la coyuntura que atravesaba en país. Debates sobre aspectos culturales contemporáneos.
3. **Documentos.** Espacio que compartía escritos inéditosde próceres recogidos por intelectuales.
4. **Creación,** con cuentos y ensayos relacionados comúnmente a la música popular de nuestro país.
5. **Arte,** que destaca los trabajos y la trayectoria del artista plástico.
6. **Libros.** Reseñas y fragmentos de relatos, poesía, historia y sociología.

¹⁰³ Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador, Vol. III, Número 7, Mayo – Agosto 1980, Pg. 7

Como aporte a este análisis, vale la pena contar las características de los textos de la sección Arte, de la Revista Cultura, tomando como referencia el número siete, volumen III, del año 1980, correspondiente al trimestre mayo – agosto.

En esta publicación, con una extensión de once páginas, se recorrel trabajo y trayectoria de la dibujante y muralista Pilar Bustos y en la presentación de este número se hace una distinción hacia el trabajo de una mujer en el quehacer artístico. La estructura de la nota es el siguiente:

1. Título: “Pilar Bustos o el dibujo esencial”
2. Curriculum
3. Entrevista, narrada en primera persona por el autor.
4. Diez fotografías de los dibujos de la artista.
5. Fragmentos de la Crítica periodística hacia Pilar Bustos.

“Lo humano es su más elevado sentido”. *PEC-15*, Santiago de Chile, 1972

“La Seducción de un canto serenísimo”. *Revista Nueva*, Quito, 1978

“El lenguaje de la línea en la obra de Pilar Bustos”. *El Comercio*, Quito, 1979

“Pilar Bustos: la poesía de la pintura”. Suplemento cultural *El Comercio*, Quito, 1979.

El texto en su mayoría corresponde a las distintas lecturas críticas en los medios señalados, pero en lo que corresponde a la autoría de la revista cuenta el trabajo y el pensamiento de Pilar Bustos a partir de una entrevista a profundidad con ella, brindando detalles de su personalidad y su vida dentro de la plástica.

“De la entrevista recordamos que fue su madre la que captó el interés de Pilar por el dibujo, y la que le permitió copiar un cuadro de Gauguin en una de sus paredes de la casa... arrendada, aquí en Quito. Que participó en el ciclo de alfabetización voluntaria en Cuba y se ganó una beca para la Escuela de Bellas Artes, Cubacanan. Que la arquitectura y, en concreto, el arquitecto cubano Ricardo Porro, le ayudaron a comprender el sentido del espacio.

De la entrevista pudimos entrever su admiración por Picasso y sobre todo por el Picasso dibujante que supo dar valor al dibujo en cuanto dibujo, no como parte de un proceso sino por el sentido de expresión en sí que puede y debe tener. No como boceto, sino como desarrollo de una idea y de todo un sentimiento. Igualmente la devoción de la artista por Gauguin que pudo hacer de la expresión corporal algo significativo en sí.”¹⁰⁴



Figura 9. Publicación del ex BCE Estuardo Maldonado 1978

El Banco Central del Ecuador también entregó en un sin número de oportunidades catálogos de diferentes artistas que destacaron a finales de 1970. Y ya en los años de 1980 creó la revista *Difusión Cultural*, bajo la dirección de uno de mentalizadores de la *Revista Cultura*, Francisco Aguirre. Su editor fue Agustín Armas y el comité editorial estuvo conformado por Rafael Cordero, María Isabel Hayek, Ramiro Navarrete y Adriana Tamariz.

La Revista *Difusión Cultural* se caracterizó por reunir distintas opiniones e investigaciones periodísticas sobre literatura, arte popular, arte precolombino, colonial y moderno, en una extensión, en su totalidad, de hasta 80 páginas. La estructura fue la siguiente:

1. Opinión

¹⁰⁴ Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador, Vol. III, Número 7, Mayo – Agosto 1980, Pg. 244

2. Literatura
3. Reportaje central
4. Artes plásticas
5. Cultura popular
6. Libros

El espacio destinado a las artes plásticas fue de 3 a 4 páginas y se abordaron temas relacionados a las prácticas artísticas y a sus eventos más importantes como exhibiciones, premios y bienales.

Por ejemplo, en la edición número cinco, de julio de 1987, se hizo una amplia reseña de lo que fue la Primera Bienal de arte en Cuenca, destacando su importancia como el evento pictórico más importante del país, después de los concursos nacionales de pintura que se organizaron en la Casa de la Cultura y Banco Central. El artículo denominado “Apuntes sobre la Bienal”, sin autor específico, se hacen duras críticas al premio Mariano Aguilera y la ausencia de políticas culturales en el país. Y como detalles de la I Bienal se escribió lo siguiente:

“Solo dentro de este difícil contexto la I Bienal tiene su plena validez. Es una forma organizativa que de ser conducida permitiría fortalecer una conciencia sobre el arte que aún es débil, por no decir inexistente, puede también transformarse en puerta de ingreso hacia un mercado internacional del arte, lo cual permitiría el enfrentamiento y actualización crítica tanto de los artistas como del público. El sentido general que los organizadores le han dado al evento es correcto. Se hacía necesario visualizar en nuestro propio terreno las tendencias artísticas que se ventilan en otras latitudes, romper el marco estrecho de la vida provinciana, evaluar la posición del arte ecuatoriano dentro de un ámbito más amplio”.¹⁰⁵

La Casa de la Cultura, en aquel período, contaba con una publicación, donde el detonante era la política. El espacio muchas veces se lo utilizó para difundir documentos oficiales de la Institución, especialmente en las portadas. *Notas culturales*, un boletín de

¹⁰⁵ Revista Difusión Cultural, Banco Central del Ecuador, Número 5, julio de 1987, Pg. 64

cuatro páginas que también detallaba las agendas culturales y realizaba pequeños reportajes sobre artistas ecuatorianos vinculados a la literatura, arte y música.



Figura 10 Boletín informativo CCE, 1970

Además, la CCE, con motivo de la creación del Salón Nacional de Artes Plásticas, supo recoger información en folletos y cuadernos de más de cincuenta páginas. Las publicaciones contenían discursos del Presidente del Ecuador y del Director Nacional de la Casa de la Cultura de aquel entonces, el General Guillermo Rodríguez Lara y Galo René Pérez, respectivamente.

Una publicación a blanco y negro, de 24 por 17 cm, con amplio espacio destinado hacia los discursos de ambos personajes con respecto a su apoyo y respaldo a la cultura. Por ejemplo, en una de sus ediciones, la que corresponde a la premiación de escritores y artistas del 8 de agosto de 1975, existen diecisiete páginas de discurso y fotografías de los

personajes antes mencionados, en los cuales se resalta como asunto principal la intervención “importantísima” de Rodríguez Lara en la CCE, además la importancia de los concursos que venía realizando la Institución. A propósito de la entrega de premios en el Salón Nacional de Artes Plásticas, el discurso de Galo René Pérez mencionó lo siguiente:

“La entrega de premios se va a hacer en la atmósfera de este Salón Nacional de Artes Plásticas, en la cual se siente que circula un clima sentimental, un clima de conciencia, un clima de escogida satisfacción estética. Todos estos cuadros que nos rodean, elocuentes y dinámicos en medio de su mudez y de su estatismo, son como un pedazo vivo de la patria misma, con la gesticulación de sus líneas, con la palpitación de sus colores, y sobre todo con la vibración metafísica de los dolores, de las angustias, de los secretos indefinibles de la naturaleza individual y colectiva.”¹⁰⁶

La publicación entonces estuvo conformada de la siguiente manera:

1. Palabras previas. Que advertían el aporte de Rodríguez Lara a la cultura.
2. Foto de Guillermo Rodríguez Lara, en la inauguración del Salón Nacional de Artes Plásticas.
3. Discurso de Galo René Pérez, Director Nacional de la CCE, en la Ceremonia Inaugural del Salón.
4. Fotografía de autoridades.
5. Discurso del Presidente Guillermo Rodríguez Lara.
6. Fotografía del Presidente Rodríguez Lara.
7. Fotografías de las obras ganadoras. Gilberto Almeida. Primer premio Nacional de Artes Plásticas.
8. Actas y veredictos de los concursos. De la novela, del ensayo de investigación científica y tecnológica ecuatoriana y de las artes plásticas.
9. Fotografías del evento.

¹⁰⁶ Salón Nacional de Bellas Artes, Casa de la Cultura, Quito, p. 17

Los artistas que formaron parte de esta publicación fueron los ganadores del Salón Nacional: Gilberto Almeida, Aníbal Villacís, Germán Pavón, José Coba, Olga Dueñas, Ramiro Jácome, Napoleón Paredes, Luis Pico Martínez y Carlos Rodríguez Zamora.

Los protagonistas principales de esta publicación fueron sin duda alguna Rodríguez Lara y Pérez. La obra artística no se logra apreciar claramente y no se informan datos sino en un listado de las últimas páginas.

Con respecto a las instituciones privadas, el aporte fue escaso en cuanto a grandes publicaciones, a excepción de revista *Artes*. La falta de recursos les permitía solamente cumplir con la realización de invitaciones para las exposiciones, incluyendo poco texto sobre el artista. Uno de los catálogos encontrados, donde se pudo constatar el interés por promover y difundir la obra y a su creador, fue el de la inauguración de Talleres Guápulo. Espacio alternativo que proyectaba convertirse en un centro de creación, enseñanza y difusión popular de las artes plásticas.

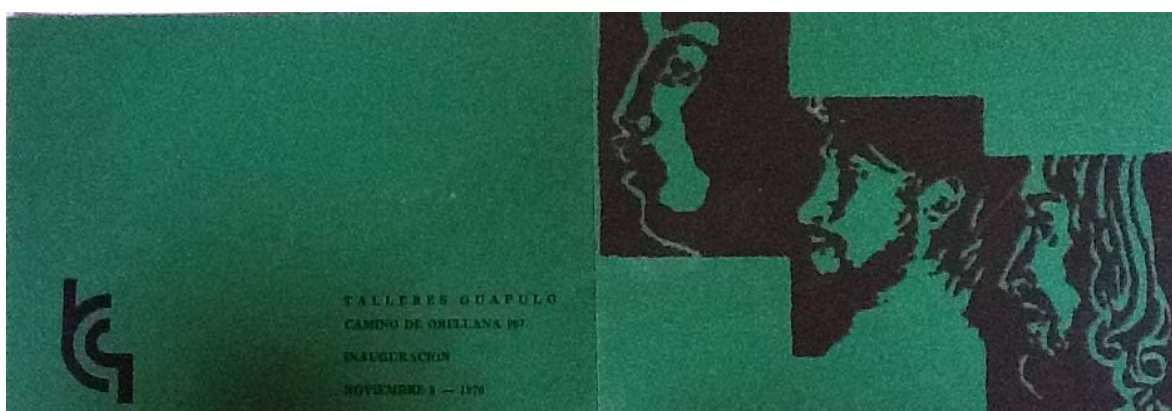


Figura 11. Catálogo inauguración de Talleres Guápulo. En la Ilustración Iza, Jácome y Varea

CONCLUSIONES

Hay algunas coyunturas económicas importantes por las que atravesó el arte plástico durante los años de 1970. Una de ellas, y la más importante, fue sin duda el boom petrolero, pues aumentó considerablemente el capital en los sectores financieros, bancarios y turísticos.

Se vivió entonces un álgido momento en la producción artística, sin duda, pero lamentablemente sin un respaldo fuerte en el coleccionismo, curaduría y políticas culturales que hayan dejado un legado a futuro en estos aspectos. En cuanto a la difusión cultural en medios impresos, se fortalecieron algunos espacios, que aparecieron durante los años sesenta.

El aparecimiento de las galerías, y posteriormente su caída (años de 1980 y 1990) dependió muchísimo del aspecto económico que se vivió en aquellas épocas. No existió un principio de formación cultural generada desde el Estado para fomentar y mantener la difusión y comercialización de la obra de arte. Al ser la economía uno de los fines, se desataron actitudes desleales entre artistas y galeristas por comercializar la obra, lo que sin duda generó una intermitencia en la apertura y cierre de galerías en Quito. La inversión que generalmente hacían los propietarios de estos espacios estuvo ligada al montaje en sí de las exhibiciones plásticas, más no de garantizarle algo al artista.

Otra coyuntura por la cual atraviesa el arte en la década que se estudia es hacia sus finales(1978): la declaratoria a Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Hecho que repercute significativamente en la promoción y difusión de la cultura desde el sector público, concretamente desde el Banco Central del Ecuador, quien adopta una línea editorial de publicación regular en beneficio de las artes plásticas.

Con respecto a la labor de los medios en aquel momento debo concluir, primeramente, sobre el valiosísimo aporte a la cultura en la creación de revistas que ya en 1960 lograron consolidarse, sobre todo en el discurso de ruptura y protesta, principalmente desde la literatura. Me refiero a las revistas *Pucuna*, *Indoamérica* y *Bufada del Sol*, las cuales logran reunir a importantes grupos de escritores y pensadores, y de alguna manera, mantienen dos décadas después esta actividad.

En cuanto a las artes plásticas, la revista *Artes*, en su corta duración, es quizás el único producto exclusivo de cultura, que logra conformar un equipo editorial y sobre todo una agenda exclusiva de arte y temas relacionados. Sin embargo, no deja de ser un hecho efervescente de la difusión cultural, pues no hubo intentos posteriores de continuar con el proyecto ni sirvió de referente para futuras publicaciones similares que lleguen a debatir sobre curaduría, estética y arte de ruptura, que se trató como eje principal en dicho medio.

Es difícil hablar de la existencia de un periodismo cultural sólido en el momento, sin embargo las prácticas de los distintos actores en algunas publicaciones, que además venían reproduciéndose en América Latina bajo características similares; avizoran un panorama en el cual se forja esta categoría, aunque de forma irregular, el periodismo logra reunir en distintos medios a grupos relacionados con las artes para dar espacio a la cultura.

Algunos personajes entrevistados para este trabajo afirman que tal categoría nunca llegó a consolidarse y tampoco existe refuerzos teóricos sobre la historia del periodismo cultural. Lo que existió entonces quizás fue el surgimiento de un grupo de periodistas y escritores, que a falta de una formación especializada, y naturalmente, frente a la necesidad de difundir en los medios de comunicación, asumieron este reto. Con una audiencia cuantitativamente reducida en comparación a otros temas de orden político o económico.

No existió, dicho por los periodistas que participaron en los medios tradicionales, una intención de incluir como tema importante dentro de la agenda mediática a las artes plásticas.

Diego Cornejo menciona como tema importante de reflexión la frivolidad de la cultura en aquella época, hecho que reincide en la actualidad. Al usar los eventos culturales como pretexto para vender noticias de espectáculo. Las razones de esta desviación en el tratamiento de dichos temas estarían asociadas a la falta de formación en periodismo cultural, al tener como único fin informar. La manera más fácil, bajo una crítica impresionista, quizás la más fácil, sin estructura ni fundamentos.

El género más recurrente en los periódicos *El Comercio* y *El Tiempo*, de acuerdo a las noticias revisadas para esta investigación, es el informativo. En donde muchas veces, según Iván Cruz, dedicaron espacios para publicar boletines que las mismas galerías enviaban.

Además, no existió un vínculo entre la coyuntura de 1970 con las distintas manifestaciones artísticas. Es decir, el importante momento económico y político no estuvo relacionado desde el periodismo a los diversos lenguajes que se mostraban en las exhibiciones. Las salas de exposiciones en Quito mostraban periódicamente propuestas relacionadas con la política o con la economía de nuestro país y el periodismo no supo acoger estos temas.

Considero que el periodismo también debe darnos esas posibilidades de acercamiento al arte no solamente por medio de suplementos o secciones específicas de cultura, sino que además aumentar sus artículos de opinión que reflexione sobre este campo y asumir retos como el que se menciona: contar coyunturas desde situaciones artísticas.

Al ser la falta de especialización cultural uno de los principales problemas en el periodismo hasta la actualidad, los medios de comunicación debieron incrementar sus esfuerzos de capacitación de sus periodistas en todas las áreas, particularmente sobre cómo reportar desde la perspectiva de los grupos específicos o vulnerables. Por su lado, las universidades también pudieron incorporar en su malla curricular cursos específicos sobre periodismo, pero no ocurrió.

Con respecto a la existencia de críticos y curadores de arte, resulta casi imperceptible para la gran mayoría de personas. Durante esta investigación se ha notado una cierta resistencia para involucrarse en proyectos que estén fuera de sus intereses académicos o profesionales, es decir, ellos se mueven en un mundo al que pocos tienen acceso, casi nadie sabe lo que hacen, el rol que desempeñan y la importancia de su trabajo. Además, su número sigue siendo reducido en comparación con otros profesionales y permanecen relegados. Su inclusión en esta búsqueda por cambiar de alguna manera la difusión del arte en los medios, no solo que le daría al periodismo cultural un horizonte de cambio, sino que, como en años anteriores, visualizaría la necesidad de especialización de este campo en los medios y abriría debates no solo de crítica de arte sino de cuestionamientos de lo que consumimos frente a lo que podríamos consumir.

La difusión que fue promovida, me atrevería a decir, desde las galerías privadas (1970), luego por los medios de comunicación (1980) y actualmente por los críticos y curadores.

Desde la perspectiva del artista lo artístico es el trabajo, la cotidianidad del trabajo, su técnica, su discurso. Al artista le importa muy poco el desarrollo del arte. El artista sabe de color, de forma, de contenido, pero de moderno, de posmoderno, de actual y de contemporáneo no necesita entender porque no son insumos que alimenten su oficio,

incluso, siendo muy extremista, se puede decir que el arte al artista no le sirve, como también se puede decir que la obra es ajena de su autor y más le sirve al espectador, a la historia, a la ética.

Sucede muy seguido, y llegó a pasar en la décadas que se mencionan, que antes de decidir si nos gusta tal o cual obra, tal o cual museo nos fijamos más en los artistas que cuelgan sus cuadros, que en los cuadros solos que componen esa muestra. Algo relacionado con lo que Iván Cruz decía sobre el coleccionismo que se conformó a finales de los años de 1970, el hecho de buscar la colección de la firma más que de la obra.

En todos estos procesos, el artista terminó enfrentando al público, el espectador al cuadro y el arte al ojo de quien construye juicios y quien construye esa “moda” es un mediador (que puede ser una galería, un medio de comunicación, un coleccionista privado, un burócrata o un curador).

Hay que regresar la mirada a los años de 1970 donde los artistas, los gestores culturales (públicos y privados) y los medios de comunicación decidieron tomar dos caminos: el uno y el más importante de esta país, liderado por Oswaldo Guayasamín y su Fundación, que decidió ser casi un proveedor del Estado y financiar parte de sus proyectos con fondos gubernamentales (locales e internacionales). El otro camino de pequeñas iniciativas privadas, donde ciertas élites económicas posicionaron desde galerías y talleres artísticos a los grandes maestros de la plástica ecuatoriana - moderna o posmoderna, ¿que más da?

Por esos dos caminos sobrevivió el arte y sus maestros, utilizando medios de comunicación para combatir la aplastante estética indigenista que Guayasamín trabajó en los gobiernos desde Velasco Ibarra hasta el actual.

Históricamente, en nuestro país el campo cultural estuvo ligado a estrategias políticas e ideológicas de los gobiernos de turno. Esto generó siempre, como en todo lo político, pugnas de poder, burocratización, corrupción y paralización de proyectos. Resulta difícil pensar que el arte y el poder puedan ir en un solo andarivel cuando vemos permanentemente quienes son los promotores de las actividades culturales, pero poco o nada conocemos de quienes día a día han ido construyendo parte de nuestro patrimonio.

Sería ingenuo plantear un mundo sin poder y por ende un mundo del arte sin poder (de la institucionalidad, de las autoridades, de las leyes, etc.); sin embargo, lo que de alguna manera puede viciar aún más a la cultura es la presencia cada vez más clara del Estado en la difusión del arte, cuando hemos vivido por siglos la intromisión de este poder en algunos espacios artísticos.

Lo que acertadamente menciona Mary Roldán sobre la realidad en muchos museos latinoamericanos, donde se pretendió contar una visión particular de la historia es lo que puede estar entorpeciendo ciertos momentos que vive el arte, particularmente en los museos y centros culturales bajo la tutela estatal o municipal. Fue algo como ser juez y parte, en vista que el arte en la muchas ocasiones, concretamente el arte de vanguardia que despuntaba en aquel momento, vivió de cuestionar al sistema político, económico y social respaldado por los gobiernos. Puede ser interesante esta ruptura porque se ha comprobado que varios de los caminos propuestos por los gobiernos han fracasado, para citar algunos casos, la falta de concreción en la construcción de políticas culturales claras que respalden al artista; además, el incumplimiento a las pocas leyes a favor del arte y su producción, como se citó en esta investigación, el caso de la ley de derechos de autor y propiedad intelectual.

Como resultado de los enfoques teóricos y metodológicos aplicados en esta tesis, se concluye que el periodismo cultural aplicado a los periódicos que se estudiaron no tuvieron como tema fuerte a los temas culturales en sus agendas, solo cuando la coyuntura así lo ameritaba, pero únicamente en portadas de suplementos o espacios de mayor extensión que otros. Reflexión que comparten los periodistas del momento, ellos son muy críticos del periodismo y de la difusión que se ejerció durante aquellos años en el Ecuador.

En cuanto a la difusión desde organismos oficiales, vale decir que, especialmente el ex BCE, logró consolidar por varios años publicaciones con aportes sustanciales a la historia y a la academia. Los géneros que comúnmente utilizaron fueron la crítica, considerado por Jorge Rivera, como un género clásico y muy válido dentro del periodismo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Marco; artista guayaquileño; 2007, en
<http://marcoalvaradomonstruos.blogspot.com/>

Álvarez, Lupe y Eduardo Ángel; “Ecuador en el siglo XX (en los trances del arte)”, en
Ecuador, tradición y modernidad; Quito; Ministerio de Cultura.

http://89.140.111.52/Spanish/Publicaciones/205/ecuador_tym_01_presenta.pdf

Barei, Silvia N.; “Periodismo cultural: crítica y escritura”; en *Ámbitos*; No. 2; Buenos Aires;
1999.

Bourdieu, Pierre y Darbel Alan; *El amor al arte. Los museos europeos y su público*; París; Paidós Estética 33; 1992.

Cevallos, Gabriel; *Arte. Temas generales y ecuatorianos. Obras completas*; Cuenca; Banco Central del Ecuador; 1988.

Cevallos Salazar Pamela, *La galería siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador*, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012.

Fondevilla, Imma; *La accesibilidad en los museos*; (Documento entregado por la Subsecretaría de Memoria Social, Ministerio de Cultura).

Freire, Susana y Vallejo Estuardo; *Tzantzismo: Tierno e insolente*.

García Canclini, Néstor; *Políticas culturales y de desarrollo: un balance latinoamericano*; México.

García, Reina Leticia; en José Javier León; *Arte, Capitalismo y medios de comunicación*. <http://josejavierleon.blog.com.es/2008/04/11/arte-capitalismo-y-medios-de-comunicacion-4029556/>

Granese, Alberto; “Valores ético – educativos y valores estéticos en la cultura de masas”; en *Videculturas de Fin de Siglo*; Madrid; Cátedra; 1989.

Hallo, Wilson; *75 años de pintura en el Ecuador*; Quito; Ediciones de la Galería Siglo XX; 1977.

Hallo, Wilson, *Síntesis histórica de la comunicación y el periodismo en el Ecuador*; Quito; 1980.

Malo, González; *Ecuador contemporáneo*; México; Universidad Nacional Autónoma de México; 1991.

Mena, Claudio Villamar; “¿Qué es ahora el arte?”; en *Revista Cultural AMÉRICA*; No. 122, Quito; Segunda Época.

Milicua, José; La Edad Media, romántico gótico; en *Historia Universal del Arte*.

Monteforte, Mario; *Los signos del hombre*; Quito; Universidad Católica de Cuenca del Ecuador; 1985.

Navarro, José Gabriel; *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*; Quito; DINEDICIONES; 1991.

Nicola, L. Gerardo; *Síntesis de la Historia de la República*; Ambato; Casa de la Cultura Ecuatoriana; Núcleo Provincial de Tungurahua; 1980.

Pérez Pimentel, Rodolfo; *Diccionario biográfico del Ecuador*; en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo16/h2.htm>

Polo Bonilla, Rafael; *Crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*; Quito; Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales; 2012.

- Read, Herbert; *El significado del arte*; Buenos Aires; Editorial Losada; 2007.
- Read, Herbert; *Educación por el arte*; Barcelona; Paidós Educador; 1995.
- Real Academia Española; *Diccionario esencial de la Lengua Española*; España; Espasa Calpe S.A; 2006.
- Ribadeneira, Edmundo; “La Plástica Ecuatoriana a través de las exposiciones en el Salón de Bellas Artes”; en *Trece años de Cultura Nacional*, Ensayos; Quito; Casa de la Cultura Ecuatoriana; 1944.
- Rivera, Jorge; *El periodismo cultural*; Buenos Aires, Paidós, Estudios de la Comunicación, 1995.
- Rocha, Susan; “El cuerpo en el arte ecuatoriano”; en *Inhumano*; Quito; Centro de Arte Contemporáneo; 2011.
- Rodríguez Castelo, Hernán; *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*; Quito; Centro Cultural Benjamín Carrión, Municipio Metropolitano; 2006.
- Rodríguez Díaz, Raquel; *Teoría de la Agenda Setting, aplicación a la enseñanza universitaria*; España: observatorio europeo de tendencias sociales (www.obets.ua.es); 2004.
- Sistema de Política Nacional de Museos*; Quito; Ministerio de Cultura; 2012.
- Smiers, Joost; *Un mundo sin Copyright, Artes y medios en la globalización*; Barcelona; Gedisa; 2006.
- Traba, Marta; *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas, 1950-1970*; Buenos Aires; Siglo Veintiuno Editores; 2005.
- Thompson, John B.; *Los Media y la Modernidad*; Barcelona-Buenos Aires-México; Paidós; 1998.

Tribunal Supremo Electoral;*Principios ideológicos y planes de gobierno de los partidos políticos de la República del Ecuador*; Quito; 1981.

Vargas, José María;*El arte ecuatoriano*; Quito.

Vallejo, Raúl; “La Bufanda del Sol, segunda etapa: aproximación inicial”; en *Revista Kipus*; Quito; 2006.

Vargas Llosa, Mario;*La civilización del espectáculo*; Quito; Afaguara; 2012.

Vargas, José María;*Historia de la cultura ecuatoriana*; Quito; Casa de la Cultura Ecuatoriana; 1965.

Vargas, José María;*El arte ecuatoriano*; Quito; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; 1960.

Von Martin, Aldred;*Sociología del Renacimiento*; México; Fondo de Cultura Económica; 1946.

Wolf, Mario;*La investigación de la comunicación de masas*; Milán; Paidós; 1991.

Zaíd, Gabriel; “El Periodismo Cultural: Género deficitario”; en *Revista Búho*; No. 50; Quito; 2011.

ANEXO 1

Prensa escrita tradicional:				
EL COMERCIO	1906	Quito	Información cultural y suplemento cultural y variedades de fin de semana, una página de espacio para artes plásticas.	Fernando Villarroel, Rodrigo Villacís.
EL TIEMPO	1965	Quito	Espacio Quito Cultural (agenda de exposiciones). Finales de 1970 suplemento La Gaceta	Filoteo Samaniego, Hernán Rodríguez Castelo, Diego Oquendo, Javier Ponce, Benjamín Ortiz
EL TELÉGRAFO	1884	Guayaquil		Medardo Ángel Silva, José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco
EL UNIVERSO	1921	Guayaquil		Manuel Mejía
ÚLTIMAS NOTICIAS	1938	Quito	Noticias cortas de artes plásticas	
DIARIO EXPRESO	1969	Guayaquil		Rodolfo Pérez Pimentel
Prensa alternativa cultural:				
Caricatura	1918 - 1921	Quito	Publicación de partituras y caricaturas de músicos ecuatorianos, artículos críticos diversos .	Fundada por Enrique Terán, junto a escritores y artistas como Jorge Carrera Andrade, Nicolás Delgado, Carlos Andrade (Kanela), Guillermo Latorre y Jorge Díez
Savia	1925-1927	Guayaquil	Eco de las revistas hispánicas bajo los supuestos vanguardistas.	Dirigida por Gerardo Gallegos
Hélice	1926	Quito	En contra de un arte 'mediocre', repetitivo.	Camilo Egas, Raúl Andrade, Gonzalo Escudero, Pablo Palacio y Jorge Reyes
Pucuna	1962	Quito	Publicaciones literarias	Grupo Los Tzántzicos Alejandro Moreano, Agustín Cueva y Francisco Proaño
Indoamérica		Quito	Publicaciones literarias	
La bufanda del sol	1970	Quito	Publicaciones literarias	Raúl Arias, Iván Carvajal, Agustín Cueva, Esteban del Campo, Guido Díaz, Iván Egúez, Ulises Estrella, Leonardo Kosta, Alejandro Moreano, Francisco Proaño, Carlos Rojas, José Ron, Fernando Tinajero, Abdón Ubidia, Humberto Vinuesa, Pablo Barriga, Antonio Correa.
Revista Nueva	1975	Quito	Político - cultural	
Revista Diners	1979	Quito	Político - cultural	Este contenido ha sido publicado originalmente por Diario EL COMERCIO en la siguiente dirección: http://www.elcomercio.com/cultura/Bufanda-Sol-momento-letras_0_526147513.html . Si está pensando en hacer uso del mismo, por favor, cite la fuente y haga un enlace hacia la nota original de donde usted ha tomado este contenido. ElComercio.com

ANEXO 2

Publicaciones y catálogos institucionales		
Catálogo Salón de Artes Plásticas (Colegio San Gabriel)	1970	Quito
Invitaciones del Departamento de Artes Plásticas (CCE)	1970	Quito
Catálogo de Talleres Guápulo	1976	Quito
Catálogo - invitación Galería Artes		Quito
Catálogo taller de grabado CCE	1981	Quito
Invitaciones Alianza Francesa	1976	Quito
Historia del arte ecuatoriano (Enciclopedia Salvat)	1978	Quito
Revista Cultura BCE	1978	Quito
Notas Culturales CCE	1970	Quito